ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

I

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ХРАНИТЬ НАСЛЕДСТВО – ВОВСЕ НЕ ЗНАЧИТ ЕЩЕ ОГРАНИЧИВАТЬСЯ НАСЛЕДСТВОМ

ЛЕНИН

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

43-44

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

I

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
1 · 9 · МОСКВА · 4 · 1

ЛЕРМОНТОВ
в виц-мундире лейб-гвардии гусарского полка
Портрет маслом Ф. Будкина, 1834 г.
Литературный музей, Москва

ОТ РЕДАКЦИИ

Несмотря на большую критическую литературу, посвященную Лермонтову, приходится признать, что до сих пор он остается одним из наименее изученных русских писателей. Научной биографией его мы не располагаем. Творчество его столь мало исследовано, что нередко нет еще возможности установить время и обстановку создания тех или иных его произведений, расшифровать их исторический смысл. По сути дела, первые шаги в этом направлении предпринимаются только сейчас, в наше время.

Причины, обусловившие такое положение вещей, многочисленны и многообразны, но в нашу задачу не входит их развернутый анализ. Важнейшие из них лежат в историко-культурной области: малая изученность Лермонтова органически связана с тем односторонним восприятием его наследства, которое характерно для русской либерально-буржуазной мысли прошлого. Сыграла свою роль и крайняя скудность документальных материалов, касающихся жизни поэта и его творчества. Можно с большой долей уверенности утверждать, что даже художественные произведения Лермонтова дошли до нас далеко не полностью. Еще более плачевна судьба его эпистолярного наследства: количество затерянных и утраченных писем его исчисляется, по меньшей мере, десятками. Бедна и малосодержательна мемуарная литература. Источники официального или полуофициального порядка и малочисленны и по большей части малозначительны.

Малой изученностью Лермонтова продиктованы некоторые структурные особенности настоящего тома «Литературного Наследства», которым завершается первое десятилетие существования издания.

В основных своих чертах том строится по тому же типу, какой определился в выпущенных ранее тематических томах «Литературного Наследства», последовательно посвященных Гёте, русской литературе XVIII в., Салтыкову-Щедрину (два тома), Пушкину, Чернышевскому и Добролюбову, русскому символизму, русской культуре и Франции (три тома), Л. Толстому (два тома) и Герцену (два тома).

Однако своеобразие материала привело редакцию к необходимости несколько отступить от установившегося типа. На протяжении истекших десяти лет «Литературное Наследство» строилось преимущественно как издание документальное, посвященное прежде всего публикации новых материалов по марксистско-ленинскому литературоведению и по истории русской литературы. В издании был помещен ряд неизданных текстов классиков марксизма-ленинизма по вопросам литературы и искусства, публикация которых имела громадное значение в развитии марксистско-ленинской эстетики (письма Энгельса к Паулю Эрнсту, к Маргарэт Гаркнес, к Минне Каутской, переписка Маркса и Энгельса о трагедии Лассаля «Фридрих фон Зиккинген», эксцерпты Маркса из «Эстетики» Фишера). Здесь же увидели свет многочисленные первостепенного значения материалы, касающиеся литературной и общественной деятельности Грибоедова, Полежаева, Гоголя, Чаадаева, Тютчева, Белинского, Грановского, В. Ф. Одоевского, Козьмы Пруткова, Шевченко, Достоевского, Гончарова, Курочкина, Помяловского, Решетникова, Слепцова, Трефолева, Ткачева, Лаврова, Берви-Флеровского, Федосеева, Плеханова, Брюсова, Леонида Андреева, Маяковского.

Этот конкретно-документальный тип издания не обозначал, конечно, что «Литературное Наследство» не уделяло внимания вопросам чисто теоретического характера. Публикуемые материалы часто оказывались столь содержательными, что публикация их оказывалась неизбежно сопряженной с научно-исследовательской разработкой той или иной историко-литературной темы.

В Лермонтовском томе «Литературного Наследства» работам собственно исследовательского теоретического характера уделено значительно большее внимание. Общая задача всех работ, которым отведен первый полутом,—наметить основные пути, основные вехи изучения лермонтовского наследства, выделить те моменты творческой проблематики Лермонтова, которые являются кардинальными, узловыми и которые в первую очередь должны быть подвергнуты тщательной и углубленной научной разработке. Отдавая себе отчет в том, что задача эта с всесторонней и исчерпывающей полнотой в одном юбилейном издании выполнена быть не может, редакция все же полагает, что важнейшие вопросы лермонтовского наследства отражены в томе с достаточной широтой.

Том открывается вступительной статьей президента Академии наук СССР акад. В. Л. Комарова «Лермонтов в наши дни». В ней раскрывается общественно-политическая оценка великого поэта в прошлом и в наше время, особенно в связи с коварным и варварским нападением фашистской Германии на Советскую страну.

Открывающая первый раздел тома статья Б. Эйхенбаума «Литературная позиция Лермонтова» носит прежде всего итоговый характер: она суммирует и обобщает те положительные результаты, которые были достигнуты в области изучения жизни и творчества Лермонтова в последние годы. Одновременно она намечает круг тех задач, которые выдвигает перед исследователем лермонтовского наследства научный опыт, накопленный в течение последних лет.

Статья В. Асмуса «Круг идей Лермонтова» в сущности впервые серьезно ставит вопрос о философских взглядах поэта. Известно, что долгое время многие толкователи Лермонтова отказывались видеть в его творчестве следы какого бы то ни было целостного миросозерцания. Материал настоящей статьи не касается вопроса об исторических корнях философских воззрений поэта, о питавших их традициях западно-европейской и русской философии, но он со всей наглядностью опровергает привычные суждения о поэте, раскрывая облик Лермонтова как «поэта глубокой, напряженной и страстной мысли», приводит к выводу, что «вместе с Лермонтовым преждевременно погиб не только ум огромной потенциальной философской силы, но и первоклассный в потенции эстетик».

Статья А. Федорова «Творчество Лермонтова и западные литературы» представляет собой попытку нового переосмысления этого старого, неоднократно привлекавшего внимание исследователей вопроса. Отвлекаясь от традиционного рассмотрения его в плане «влияний» и «заимствований», автор стремится понять творчество Лермонтова как явление мировой литературы.

М. Азадовский в статье «Фольклоризм Лермонтова» и М. Штокмар в статье «Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова» с разных сторон подходят к проблеме народности лермонтовского творчества—одной из центральных проблем его творчества. В первой из этих статей раскрывается социально-исторический смысл тяготения Лермонтова к народной поэзии. Автор приходит к выводу, что лермонтовский фольклоризм «отразил новое сознание и новые политические тенденции русского общества. Лермонтов вступил на тот же путь, по которому шли его великие современники: Белинский, Герцен, Огарев и их ближайшие друзья и соратники. Это был путь признания народа основной силой русского исторического процесса». Вторая статья строится на основе анализа художественно выразительных

приемов «Песни про купца Калашникова» в их соотношении с художественно-выразительными средствами фольклора.

В статье Г. Виноградова «Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе» раскрываются и анализируются пути проникновения лермонтовских произведений в песенную культуру народа.

Далее следует ряд статей, посвященных отдельным жанрам лермонтовского творчества.

Две статьи посвящены лермонтовскому стиху. Л. Пумпянский в статье «Стиховая речь Лермонтова» убедительно устанавливает, что двум основным темам лермонтовского творчества—теме одиночества (являющегося выражением «громадной нерастраченной социальной любви») и теме народности—«соответствуют два разных стиля и два разных строя стихотворной речи». Статья И. Розанова полезна материалом по лермонтовской строфике и различным применявшимся поэтом системам рифмовки.

Две статьи посвящены прозе Лермонтова. Круг вопросов, охватываемых статьей Б. Томашевского «Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция» определяется ее заголовком. Статья В. Виноградова «Стиль прозы Лермонтова» устанавливает место, занимаемое Лермонтовым в истории русской прозы. «Лермонтов в „Герое нашего времени“ объединил в гармоническое целое все созданные в пушкинскую эпоху средства художественного выражения,—констатирует автор.—Был осуществлен новый стилистический синтез достижений стиховой и прозаической культуры русской речи. Поставленная Пушкиным проблема метафизического языка получила в творчестве Лермонтова оригинальное разрешение, так как элементы публицистического и научно-философского языка стали органической, составной частью стиля художественной прозы. Тем самым была открыта сулившая большие возможности перспектива широкого взаимодействия между стилями художественной литературы и стилями публицистики и науки».

В статье В. Комаровича, посвященной «Маскараду» как самому совершенному из творений лермонтовской драматургии, дается развернутый анализ эволюции лермонтовского замысла, причем автор показывает, как, от одной редакции драмы к другой, в ней созревают и крепнут реалистические начала, в конце концов получающие господствующее значение, побеждая все остальные.

В статье Л. Гроссмана «Лермонтов и культуры Востока» дается развернутый анализ ориентальных интересов поэта и ориентальных тем его творчества. Статья, несмотря на частный, как будто бы, характер трактуемого вопроса, позволяет сделать ряд выводов общепринципиального характера, показывая Лермонтова как горячего и убежденного проповедника равноправия народов и рас, борца против расовой и религиозной нетерпимости. В этом отношении примечательны те разделы статьи, в которых показано, как впечатления провокационного судебного процесса, затеянного царским правительством против велижских евреев, отразились в мотивах и образах «Испанцев».

Статья Н. Мордовченко «Лермонтов и русская критика 40-х годов» показывает ту острую и напряженную борьбу, объектом которой еще при жизни поэта стало его творчество. Статья Я. Эльсберга «Лермонтов в оценке революционных демократов» систематизирует суждения о Лермонтове, оставленные Белинским, Герценом, Чернышевским, Добролюбовым.

Заканчивая этот краткий обзор содержания первого полутома настоящего издания, редакция считает нужным сделать оговорку: при общности исходных точек зрения на Лермонтова и его творчество, авторы помещенных здесь статей в некоторых частностях расходятся; редакция не считала нужным сглаживать эти частные расхождения, полагая, что они отражают современный уровень научного лермонтоведения и требуют дальнейшего исследования и обсуждения.

Второй полутом открывается разделом, посвященным новым приобретениям лермонтовского текста. Крайнюю скудность документальных материалов, касающихся жизни и творчества Лермонтова, мы уже отмечали выше. Не случаен тот факт, что на протяжении многих десятков лет фонд лермонтовских текстов остается неизменным. Это особенно бросается в глаза при сопоставлении его с пушкинским фондом, обогатившимся за одно только последнее десятилетие целым рядом значительных открытий, в числе которых имеются законченные художественные произведения, выдающиеся по интересу письма и т. д. Тем не менее, в прошлом «Литературному Наследству» удалось дать ряд публикаций в этой области (см. сообщения Б. Эйхенбаума, Н. Пахомова, В. Мануйлова и А. Михайловой в № 19—21). Настоящий раздел служит как бы естественным продолжением этой начатой ранее работы. В статье А. Михайловой раз навсегда разрешается вопрос о каноническом тексте «Демона», до настоящего времени остававшийся спорным. Скудный эпистолярный фонд Лермонтова обогащается тремя новыми его письмами: к Гедеонову, Александру Тургеневу и Философову. Все три письма публикуются в сопровождении развернутого сопроводительного аппарата. В обзоре В. Мануйлова предпринята попытка с максимальной точностью установить объем и содержание фонда лермонтовских писем, не дошедших до нас.

Почти совершенно неизученным, даже неучтенным как следует, оставалось до сих пор богатейшее живописное наследство Лермонтова. В то время как пушкинская графика в настоящее время не только подвергнута некоторой первичной систематизации, но и послужила предметом специальных монографических исследований, по Лермонтову в этой области не сделано буквально ничего. Между тем это отнюдь не безразличный участок работы. Картины и рисунки Лермонтова очень существенны как вспомогательный материал при изучении его литературного дела, его биографии. Исходя из этих соображений, редакция в этом же разделе дает место статьям Н. Пахомова, В. Бубновой, А. Савинова, трактующим различные стороны многообразной деятельности Лермонтова как живописца и рисовальщика.

Следующий раздел второго полутома посвящен научным разысканиям по частным вопросам биографии и творчества Лермонтова. Воздерживаясь от подробного перечисления помещенных в этом разделе работ, отметим, что почти все они построены в большой мере на свежем документальном материале, выявленном в советских архивохранилищах, или на материале, хотя и известном в печати, но впервые вовлекаемом в орбиту научного исследования. Обращение к этому материалу позволило по-новому осмыслить отдельные произведения Лермонтова или отдельные его творческие циклы (работы С. Обручева о творческой полемике Лермонтова с Полежаевым, или И. Боричевского, дающая очень острый анализ «Смерти поэта» в сопоставлении с «Моей родословной» Пушкина), отдельные, иногда очень существенные эпизоды его биографии (дуэль поэта с Барантом, рисовавшаяся до сих пор как простое светское приключение, теперь, в свете печатаемого здесь разыскания Э. Герштейн, приобретает характер определенного политического события), по-новому представить фигуры различных спутников жизни Лермонтова (работа Н. Бродского о Святославе Раевском, совершенно по-новому рисующая образ этого, быть может, самого близкого из друзей поэта).

Заслуживает внимания нашедшая себе место в этом разделе группа работ, посвященных поре отрочества и ранней юности Лермонтова—периоду его пребывания в Московском университетском благородном пансионе. В работе Ф. Майского впервые вводится в историко-литературный обиход обширный материал, извлеченный автором из архива этого учебного заведения, сыгравшего такую заметную роль в летописях русского просвещения начала прошлого века. Материал этот, хотя в названной работе он и демонстрируется в сыром, так сказать, виде, дает, тем не

менее, довольно живое представление об учебных программах и планах Пансиона, о литературных интересах и занятиях воспитанников и т. д. Интересен составленный автором перечень пансионских товарищей Лермонтова с краткими биографическими сведениями о каждом из них. В работе Т. Левита, устанавливающей пансионское происхождение одного малоизвестного альманаха тех лет, высказывается предположение, что автором некоторых афористических текстов, напечатанных в этом алманахе, является, может быть, Лермонтов. Предположение это нуждается в дополнительных разысканиях. Однако, безотносительно к результатам этих разысканий, работа дает ряд новых черт к характеристике той литературной среды, в окружении которой формировалось поэтическое «я» юного Лермонтова. Наконец, работа Л. Гроссмана раскрывает исключительно богатую эрудицию Лермонтова в современной ему литературе по вопросам стиха.

Несколько особое место в ряду других работ данного раздела занимает исследование С. Дурылина о Врубеле и его произведениях на лермонтовские темы. Произведения эти, с точки зрения глубины и проникновенности творческого воссоздания художником-иллюстратором образов иллюстрируемого поэта, представляет собою явление единственное и неповторимое в истории всего мирового искусства. Это обстоятельство в достаточной мере, по мнению редакции, оправдывает помещение в томе особой работы, дающей подробный и всесторонний анализ этой глубоко поучительной творческой встречи замечательных мастеров двух разных областей искусства—Врубеля и Лермонтова.

Раздел воспоминаний и писем современников о Лермонтове содержит большое количество впервые публикуемых мемуарных и эпистолярных материалов. Отметим здесь цикл писем бабушки поэта Е. А. Арсеньевой, почти вдвое увеличивающий ее известный до сих пор эпистолярный фонд,—цикл, являющийся драгоценным источником для биографии поэта; материалы из архива родственников поэта со стороны матери—Философовых, обогащающие биографию Лермонтова большим количеством неизвестных доселе фактов; фрагменты воспоминаний кн. Лобанова-Ростовского, товарища Лермонтова по «кружку шестнадцати», не только сообщающие также ряд новых существенных штрихов к биографии поэта, но и дающие яркую картину светского Петербурга 30-х годов. Первостепенное значение имеет ряд новых документов, относящихся к последней дуэли поэта. Этот наиболее трагический эпизод его биографии в последнее время привлек особенно оживленное внимание исследователей. В результате укоренившаяся версия об этой дуэли, объяснявшая ее неуживчивостью поэта, оказалась отброшенной как явно клеветническая. Так же, как дуэль Пушкина с Дантесом, дуэль Лермонтова с Мартыновым была не чем иным, как тонко организованным, замаскированным политическим убийством,—вот к какому выводу приводят все новейшие разыскания. Этот вывод полностью подтверждается и документами, публикуемыми в настоящем томе. Особенно примечательны в этом плане дневниковая запись А. Булгакова и два его письма к П. Вяземскому. Впервые публикуемое письмо Н. Молчанова к В. Пассеку ярко рисует обстановку последних дней жизни Лермонтова в Пятигорске; благодаря этому письму в круг друзей и знакомых поэта включается новый любопытный персонаж—московский врач И. Е. Дядьковский.

Раздел сообщений особых пояснений не требует. Отметим только, что наряду с работами информационного или обзорного характера редакция предоставила здесь место некоторым дискуссионным выступлениям, касающимся расшифровки тех или иных отдельных произведений Лермонтова. Редакция считает, что высказываемые исследователями гипотезы имеют право на существование, способствуя дальнейшему изучению материала.

Предметом особого внимания со стороны редакции явилась иллюстративная сторона тома. Наряду с иконографией самого Лермонтова, его автографами, картинами

и рисунками, в томе широко представлены также изображения «лермонтовских мест», иллюстрации к произведениям поэта, рисунки, относящиеся к сценической интерпретации отдельных его произведений, всевозможные историко-бытовые художественные памятники и зарисовки и т. д. Эти материалы в настоящем издании представлены с такой полнотой, как они не были собраны никогда и нигде, многие из публикуемых иллюстраций появляются в свет впервые.

Том подготовлен к печати И. Сергиевским и Б. Эйхенбаумом. Подбор иллюстраций произведен Н. Пахомовым. Художественная редакция и общее наблюдение за оформлением издания принадлежат И. Зильберштейну.

Том выходит в свет в суровое время, когда все силы нашей родины мобилизованы на разгром вероломно напавшего на нас врага. Пусть том будет выражением нашего уважения к бессмертной памяти великого поэта и великого патриота нашей страны. И да послужит он одним из многочисленных свидетельств того, что, несмотря на всю сложность переживаемого момента, культурная жизнь нашей страны не прерывается ни на мгновение, укрепляя разделяемую всем советским народом уверенность в его конечной победе, в торжестве созидательных сил человечества над разрушительными.

ЛЕРМОНТОВ В НАШИ ДНИ

Статья акад. В. Комарова

Трудно назвать другого великого русского писателя, отношение к которому со стороны потомства было бы так неустойчиво и неровно. Речь идет, конечно, не о его даровании самом по себе: гениальность Лермонтова слишком очевидна, чтобы можно было оспаривать ее, но идейно-психологическое содержание его творчества, общая направленность его поэзии,—все это на протяжении почти целого столетия не переставало волновать и смущать представителей разнообразных кругов русской общественной мысли. Злой лермонтовский сарказм, нескрываемо презрительное отношение поэта ко многим явлениям духовной жизни его эпохи, представлявшимся современникам неоспоримыми и незыблемыми, наводили на сомнение таких, разных по убеждениям людей, как соратник Писарева Варфоломей Зайцев и философ-мистик Владимир Соловьев, как народник Михайловский и историк Ключевский. Лермонтов—писатель, конечно, крупный, обладатель яркого и самобытного таланта, но вместе с тем лишенный ясного и определенного взгляда на жизнь, стоящий на грани философского и морального нигилизма,—вот как коротко можно сформулировать ту характеристику, которая отчетливо проходит через все оценки лермонтовского наследства названными лицами.

В действительности творчество Лермонтова было внутренне богатым, исключительно полнокровным и многообразным, и его нельзя было ограничить рамками той или иной доктрины, развиваемой в русском обществе в прошлом. В разряд «своих» Лермонтов, без больших натяжек, не мог быть зачислен ни одним из указанных ученых и публицистов.

Никак не следует, однако, что Лермонтов не был понят той страной, верным сыном которой был он, что он недооценен ею. В памяти народа его творчество хранится свято и нерушимо. Об этом красноречиво, наглядно свидетельствует хотя бы тот факт, что многие его лирические стихотворения приобрели характер народных песен или являются богатейшим материалом для фольклорных исследований.

Наиболее верную, наиболее глубокую оценку Лермонтов нашел у тех представителей русского общества в прошлом, которые в общественно-политической борьбе своей эпохи выступали в качестве действительных защитников интересов народа; это были революционные демократы. Уже Белинский ясно видел за холодно-саркастическим взглядом Лермонтова на жизнь и людей «семена глубокой веры в достоинство того и другого». Белинский к отрицанию гнусной российской действительности, как он любил говорить, пришел не сразу, а преодолев Гегеля. Лермонтов же сразу бросил ей дерзкий вызов, прорезал мрачную ночь николаевской реакции яркой, разящей молнией своего творчества. Великий критик ценил в великом поэте задушевную, покоряющую лирику, но он был в величайшем восторге и от титанического протеста поэта против самодержавно-крепостнического рабства.

Оценки Лермонтова, вдохновенно, поэтически, от всего великого сердца высказанные Белинским, были подхвачены, развернуты и обоснованы Герценом, Чернышевским, Добролюбовым. Они показали, что поэту был присущ широкий взгляд на жизнь, что он имел твердые, определенные убеждения, был гуманнейшим человеком, у которого отрицание и ненависть к существующей действительности сливались с жертвенной любовью к народу, с призывом к непримиримой борьбе за иную, лучшую жизнь. Чернышевский, определяя общественную направленность русской литературы, писал про Лермонтова, что если бы он был жив, то был бы «с нами», т. е. был бы в кругу революционной демократии, выражавшей в 60-е годы чаяния крестьянской революции, стремления крестьянской революционной демократии. В «Очерках гоголевского периода русской литературы» он писал: «Лермонтов... самостоятельными симпатиями своими принадлежал новому направлению, и только потому, что последнее время своей жизни провел на Кавказе, не мог разделить дружеских бесед Белинского и его друзей». Добролюбов, намечая тип истинного поэта, требовал, чтобы поэт, помимо содержания, мастерства, имел еще силу Лермонтова в смысле выражения своего отношения к жизни. Он указал, что слишком ранняя смерть помешала поэту «поражать пороки современного общества с той широтою взгляда, какой до него не обнаружил ни один из русских поэтов».

Эти оценки во многом помогают нам раскрыть значение лермонтовского наследства для нашей эпохи, для той высшей культуры, которую строит победивший в социалистической революции народ. Суждения революционных демократов о поэте прежде всего совершенно разрушают, сводят на-нет легенду об отсутствии у Лермонтова определенного, строгого и стройного мировоззрения, а потом и намечают революционную характеристику творчества поэта.

Пессимизм Лермонтова, так часто ставившийся ему в упрек различными истолкователями его творчества, вовсе не был признаком его морально-психологической опустошенности. Он свидетельствовал совсем о другом: о глубоком осознании им основных противоречий современной ему действительности, определяющих всю жизнь, о глубоком постижении ее мучительнейших и постыдных зол и пороков. Говоря о лермонтовском пессимизме, надо всегда помнить, что́ представляла собой та эпоха, в условиях которой созревала и крепла его творческая личность. Это была одна из наиболее мрачных эпох в истории России, эпоха широчайшего разгула крепостнической реакции, беспощадного подавления всех прогрессивных сил страны. Старые пути борьбы с самодержавием и крепостничеством, которыми шли дворянские революционеры-декабристы, к этому времени были исчерпаны, новые—еще не обозначились. Лучшими умами того времени, естественно, овладевала тяжелая, всепроникающая и в то же время зовущая к разрушению скорбь.

Точно так же разящая острота лермонтовского сарказма никак не вела его во власть тех нигилистических настроений, которые пытались обнаружить у него иные из его истолкователей. Этот сарказм на самом деле был одной из форм протеста, гневного, заражающего, против позорнейшего рабства, всеобщего бесправия и безграничного произвола в современной поэту русской жизни, при этом—формой действенной, эффективной, несшей в себе громадную разрушительную силу.

Социальную природу лермонтовского протеста легче всего раскрыть, исходя из соображений, высказанных В. И. Лениным относительно зна-

менитого письма Белинского к Гоголю. Подвергая беспощадной критике сборник «Вехи», стяжавший себе печальную славу в качестве «энциклопедии либерального ренегатства», великий вождь угнетенного человечества писал: «„Письмо Белинского к Гоголю, вещают „Вехи“ есть „пламенное и классическое выражение интеллигентского настроения...“. „История нашей публицистики, начиная после Белинского в смысле жизненного разумения,—сплошной кошмар...“. Так, так. Настроение крепостных крестьян против крепостного права, очевидно, есть „интеллигентское настроение...“. Или, может быть, по мнению наших умных и образованных авторов, настроение Белинского в письме к Гоголю не зависело от настроения крепостных крестьян».

Социальные корни лермонтовского протеста—те же, из которых выросло и письмо Белинского к Гоголю. Страстный, непримиримый протест Лермонтова носит в себе те же черты, которые отражены и в замечательном документе, оставленном критиком: отрицание русской действительности—стихийное возмущение народных масс против векового крепостнического гнета—неугасимая, самозабвенная, жертвенная любовь к народу.

Недаром тема народного восстания так рано начала тревожить творческое воображение Лермонтова: над своим «Вадимом» он работал в те же примерно годы, когда Пушкин создавал «Капитанскую дочку». К тому же периоду его творческого пути относится и его «Предсказание», не оставляющее места сомнениям по своему общему смыслу, общей тенденции:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет,
Забудет чернь к ним прежнюю любовь
И пища многих будет смерть и кровь...

Нашей бурной, революционной эпохе эти бунтарские, мятежнические мотивы лермонтовской поэзии, составляющие ее сердцевину, особенно созвучны. Каждой стороной своих произведений поэт укрепляет нашу волю к жизни, призывает нас к действованию, к борьбе.

Классическим по своей отточенности выражением исполненных подлинного социального оптимизма настроений являются известные строки «Мцыри», содержащие признания героя поэмы:

Я мало жил, и жил в плену:
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.
Я знал одной лишь думы власть—
Одну—но пламенную страсть:
Она—как червь во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.
Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы...

Искусство, в представлении Лермонтова, лишь тогда достойно осуществляет свою социальную миссию, свое назначение, когда оно прямо и непосредственно отвечает задачам жизненной практики, когда оно является общественным служением в самом прямом и точном значении этого слова. В стихотворении «Поэт» Лермонтов, обращаясь к своему воображаемому адресату, говорит:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.
Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзвук мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Это—поэтически выраженная декларация именно того, полного несокрушимой, неиссякаемой воли к борьбе искусства, которое создаем мы сегодня, которое является орудием той грандиозной перестройки действительности, которая осуществляется в нашей стране. Мы слышим здесь голос нашего современника.

Сотую годовщину со дня смерти Лермонтова мы встречаем в исключительно грозной обстановке. Коварный и подлый враг вероломно вторгся в пределы нашей любимой родины. Он хочет поработить многомиллионный советский народ, предать огню и мечу наши города и села, растоптать нашу прекрасную, многовековую культуру; но полчищам современных варваров, насильников и грабителей уже пришлось испытать на себе мощь львиных ударов нашей героической Красной Армии, бесстрашных соколов и мужественных моряков. В будущем фашистов ждут удары еще более страшные, смертоносные. Победа будет за нами.

В свете тех грозных событий, современниками и непосредственными участниками которых мы являемся, Лермонтов приобретает для нас особенно важное значение как величайший поэт-патриот, со сверкающей силой показавший в своих произведениях то чувство собственного достоинства, которое всегда, на всем протяжении исторического существования, было присуще русскому народу, показавший его суровую непоколебимость в годы исторических испытаний.

О памятном всем стихотворении Лермонтова «Родина» революционный демократ Добролюбов писал, что более возвышенного, более чистого, более полного выражения любви к своей отчизне и к своему народу, более «гуманнейшего взгляда на жизнь» нельзя и требовать от русского поэта. В этом стихотворении, как в фокусе, перекрещиваются многочисленные и многообразные темы, отражавшие лермонтовский патриотизм.

Вот «Песня про купца Калашникова». По первому впечатлению,— это, как будто бы, своеобразная историческая стилизация, попытка художественно имитировать выразительные средства былинной эпики. Но стоит только глубже вникнуть в содержание бессмертной поэмы, чтобы ясен стал ее немеркнущий смысл, ее подлинное значение, далеко выходящее за рамки простой картины быта и нравов минувших времен, хотя бы и написанной искусной рукой. «Песня про купца Калашникова»—это произведение, повествующее о той спокойной и горделивой решимости, которую проявляет простой русский человек, когда оказывается затронутой его честь. Какой твердостью, каким высоким, благородным мужеством дышат слова героя, обращаемые им после того, как нанесенная ему обида отмщена, к разгневанному, грозному властелину:

— Я скажу тебе, православный царь:
Я убил его вольной волею,
А за что про что—не скажу тебе,
Скажу только богу единому.

Прикажи меня казнить—и на плаху несть
Мне головушку повинную;
Не оставь лишь малых детушек,
Не оставь молоду вдову,
Да двух братьев своей милостью...

Невольно думаешь: нет, народ, сыны которого так дорожат своей честью, так спокойно и величаво умеют смотреть в глаза смерти,—такой народ не поработить никакому завоевателю, как бы силен и коварен он ни был.

Но высшей страстности достигает голос Лермонтова, когда его творческое внимание обращается к тем эпизодам отечественной истории, в которых все высокие качества творящего ее народа проявились особенно полно.

Лермонтовское «Бородино»—это одно из самых совершенных во всей русской литературе художественных отражений священной годины отечественной войны с наполеоновскими полчищами. Патриотическим пафосом, из глубины души поднятым вдохновением, сохраняющим всю свою впечатляющую силу и по сей день, пронизаны слова старого солдата, от имени которого ведется рассказ:

И молвил он, сверкнув очами:
«Ребята! не Москва ль за нами?
  Умремте ж под Москвой
Как наши братья умирали!»
  —И умереть мы обещали,
И клятву верности сдержали
  Мы в бородинский бой...
. . . .
Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
  Наш рукопашный бой!..
Земля тряслась—как наши груди,
Смешались в кучу кони, люди,
И залпы тысячи орудий
  Слились в протяжный вой...

Лермонтов мечтал о поэзии, которая «воспламеняла бы бойца для битвы». Образцом такой поэзии и является стихотворение о Бородинском сражении, которое и сейчас, несмотря на более чем столетнюю давность, звучит как боевой призыв не щадить себя и своей жизни, защищая от врага родину-мать.

В своем историческом выступлении 22 июня 1941 г. В. М. Молотов говорил: «Не первый раз нашему народу приходится иметь дело с нападающим зазнавшимся врагом. В свое время на поход Наполеона на Россию наш народ ответил отечественной войной, и Наполеон потерпел поражение и пришел к своему краху. То же будет и с зазнавшимся Гитлером, объявившим новый поход против нашей страны. Красная Армия и весь наш народ поведут победоносную отечественную войну за родину, за честь, за свободу».

Эти слова воскрешают в памяти лермонтовские строки из поэмы «Сашка», обретающие сейчас особую значительность:

Москва! Москва!.. Люблю тебя, как сын,
Как русский, сильно, пламенно и нежно!
Люблю священный блеск твоих седин
И этот Кремль зубчатый, безмятежный.
Напрасно думал чуждый властелин
С тобой столетним русским великаном
Померяться главою и обманом
Тебя низвергнуть. Тщетно поражал
Тебя пришлец: ты вздрогнул—он упал!

Большая угроза нависла над нашей страной, над всей нашей культурой. Залогом того, что эта угроза будет рассеяна, являются не только героизм и доблесть всего нашего народа, его готовность разить противника, не жалея своей жизни. В том, что гитлеровские полчища найдут себе могилу на необъятных полях нашей отчизны, что враг не выйдет живым из пределов Советского Союза, наглядно убеждают и поучительные примеры из прошлого.

Прошлое для нас—не только история: его славные традиции живут в настоящем. Чем тревожнее наш сегодняшний день, тем дороже нам нетленные ценности, созданные нашим народом в веках минувших, тем ярче сияют живые светочи нашей культуры прошлого, среди которых почетнейшее место принадлежит великому поэту-патриоту Лермонтову.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ЛЕРМОНТОВА

Статья Б. Эйхенбаума

I

Прошло сто лет со дня гибели Лермонтова; казалось бы, что основные проблемы его биографии и творчества могли быть за это время уяснены и изучены—хотя бы в той степени, в какой это было сделано в отношении Пушкина. В действительности дело обстоит иначе: ни живой образ Лермонтова, ни его творческий путь не получили до сих пор достаточно полного исторического освещения, несмотря на многообразные истолкования. Более того: многое не только не оценено, но даже и не прочитано так, как должно было бы быть прочитано. Такова, например, судьба юношеской лирики Лермонтова: широкий читатель хорошо знает такие стихотворения, как «Нищий», «Ангел», «Парус», но в целом лирика 1829—1832 гг. обойдена вниманием как читателей, так и исследователей. Если этого нельзя сказать о творчестве последних лет, то все же смысл многих и очень важных произведений Лермонтова этого периода (как стихотворения «Не верь себе» или «Журналист, читатель и писатель», как поэмы «Сашка», «Мцыри») остается темным.

В том-то и дело, что многое (и иногда самое важное) как в жизни, так и в творчестве Лермонтова оказывается темным, загадочным. Отсюда—простор для субъективных и разнообразных истолкований, не образующих никакой научной традиции. Только недавно биография поэта избавилась от легенды о его «романе» с Омэр де Гелль, сочиненной П. П. Вяземским; с другой стороны, совсем недавно в его биографию введена Н. Ф. Иванова, с именем которой связана чуть ли не вся его лирика 1831—1832 гг. Что касается творчества Лермонтова, то относительно многих его произведений идут еще споры самого первоначального характера: к кому обращено такое-то стихотворение (напр., «О, полно извинять разврат» или «Великий муж! Здесь нет награды»), или о каком событии говорится в таком-то стихотворении (напр., «Опять вы, гордые, восстали» или «Сыны снегов, сыны славян»). Между тем с каждым годом становится все яснее, что историческое значение Лермонтова огромно и что без глубокого и принципиального осмысления его жизни и творчества многое в истории русского общественного сознания той эпохи должно оставаться непонятным. Это особенно ясно нам, современникам бурных лет революций и войн: мы, прошедшие через богатый исторический опыт, читаем Лермонтова и чувствуем его иначе, чем люди конца XIX или начала XX в. Именно этот опыт дает нам право и возможность иначе понимать лермонтовские слова и интонации, иначе слушать его голос: не возводить его в «поэты сверхчеловечества», но и не низводить до положения мрачного одиночки или позёра, который смотрит на весь мир «презрительным оком».

Александр Блок кончил свою статью о Лермонтове (1920) характерными словами, подсказанными новым историческим опытом: «Полная оценка творчества поэта, покоящаяся не на шатких личных впечатлениях, хотя бы и разделяемых множеством людей, а на твердой научной основе,— еще впереди»[1]. С тех пор прошло двадцать лет, в течение которых Лермонтову уделялось немало внимания: выходили новые издания его сочинений, статьи и книги о нем. В статье А. В. Луначарского[2] Лермонтов был осмыслен уже исторически как «последнее и глубоко искреннее эхо декабрьских настроений». Огромная работа по изучению Пушкина, сделанная к столетней годовщине его гибели, послужила своего рода подготовкой к углубленной научной работе над Лермонтовым. Можно с уверенностью сказать, что в результате коллективных усилий, объединивших многих литературоведов нашей страны, «научная основа» для нового понимания Лермонтова, о необходимости которой говорил А. Блок, сейчас заложена и укреплена. Это сказывается уже хотя бы в том, что определились основные проблемы и пути для их освещения: речь идет уже не о «личных впечатлениях», а об исторических закономерностях—об эпохе и о рожденном ею творчестве гениального поэта, на которого, по выражению А. Блока, как бы снизошел «отлетевший дух Пушкина».

Еще в 1906 г. А. Блок написал жестокую, гневную рецензию на книгу Н. Котляревского о Лермонтове («Педант о поэте»)[3]; он был справедливо возмущен снисходительным тоном автора, упрекавшего Лермонтова в том, что он «был очень нескромен, когда говорил о своем призвании» и пр. «На протяжении более 300 страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься»,—говорит Блок. А между тем Лермонтов—трудная историческая загадка: «О Лермонтове еще почти нет слов—молчание и молчание... Почвы для исследования Лермонтова нет—биография нищенская. Остается „провидеть“ Лермонтова... Хочется бесконечного беспристрастия... Когда роют клад, прежде разбирают смысл шифра, который укажет место клада, потом „семь раз отмеривают“— и уже зато раз навсегда безошибочно „отрезают“ кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов». В этих словах дана очень точная и тонкая характеристика того состояния, в котором находился тогда вопрос о Лермонтове.

Субъективность, которой окрашены все старые работы о нем, порождена прежде всего крайней скудостью вспомогательного материала. Около 50 писем самого Лермонтова (причем большинство—семейного характера), никаких писем к нему, очень немного о нем в письмах знавших его лиц и довольно обширный по количеству, но бедный по содержанию мемуарный материал—вот все, чем владеет исследователь Лермонтова помимо его произведений. О его дружеских и литературных связях мы знаем очень мало; воспоминания о нем написаны большей частью людьми посторонними,—ближайшие друзья или погибли в те же годы или промолчали (как С. А. Раевский или А. А. Столыпин-Монго). Это молчание иногда поражает: в 1855—1856 гг. Л. Толстой часто встречался со Столыпиными (Алексеем Аркадьевичем, Аркадием Дмитриевичем, Дмитрием Аркадьевичем), разговаривал с ними на всевозможные темы («Болтал о политической экономии с Д. Столыпиным. Он не глуп и добр»,—записывает, например, Толстой 10 июня 1855 г.[4]), но о Лермонтове—ни слова, хотя Алексей Столыпин (Монго) знал всю историю последней дуэли и многое другое. В итоге биография Лермонтова, по фактическому материалу,

остается «нищенской»: мы знаем разные мелочи (вроде истории с Е. А. Сушковой), а о главном не знаем почти ничего, как ничего не знаем об истории замысла и создания большинства его произведений. А. Блок был прав, заговорив о «кладе» и «шифре»: Лермонтов, действительно, зашифрован— и, конечно, не случайно. Его письма, очевидно, уничтожали, а в своих письмах и дневниках старались не распространяться о нем. Мало того: Лермонтов и сам шифровал свои произведения—либо избегая ставить в

ЛЕРМОНТОВ
Копия О. Кочетовой (1880-е гг.) с утраченного акварельного автопортрета 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

заглавиях своих стихотворений имена лиц, к которым они обращены (так, стихотворение «О, полно извинять разврат» озаглавлено, как и многие другие, «К***»), либо говоря намеками. Получилось так, что его произведения в большинстве случаев лишены прочных фактических и исторических ассоциаций, что отражается, конечно, и на понимании и на комментировании. Особенно пострадали от этого юношеские произведения, по самому своему характеру тесно связанные с фактами.

Отсюда—свойственная прежней литературе о Лермонтове «свобода» личных действий, не ограниченная никакой исторической «необходимостью». Лермонтов истолковывался так, как это было нужно или инте-

ресно исследователю. «По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог»,—иронически говорит А. Блок. Лермонтову надо задавать те вопросы, которые задавала ему его современность,— на них он давал замечательные ответы. Иначе говоря, проблематика в изучении Лермонтова должна быть исторической. Тогда мы приблизимся к тому «беспристрастию», которого требовал А. Блок, боясь «потревожить милый прах». Это беспристрастие не имеет, конечно, ничего общего с бесстрастием, с холодным объективизмом: дело не в «объективности» самой по себе, а в том, чтобы анализ жизни и творчества Лермонтова опирался на историческую действительность и вел к истине.

II

На путях к этой истине надо вернуться к суждениям Белинского и Герцена—свидетелей и критиков, слова которых и более достоверны и несравненно более ценны для нас, чем мнения позднейших критиков и исследователей, уже по одному тому, что они были замечательными людьми той же эпохи и видели в Лермонтове человека своего поколения. «Читая строки, читаешь и между строками»,—писал Белинский о предисловии к «Герою нашего времени». Одна из самых важных стадий в научной работе над Лермонтовым (еще далеко не достигнутая)—приближение к такому пониманию его текста: к чтению «между строками», к раскрытию «подтекста», составляющего органическую и очень важную сторону его художественной системы. Сам Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени» жаловался на «несчастную доверчивость некоторых читателей и даже журналов к буквальному значению слов» и на то, что наша публика «не угадывает шутки, не чувствует иронии», «не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». Это еще в большей степени относится к позднейшим исследователям, окончательно утерявшим ключ к чтению лермонтовского художественного шифра. «Получается двойственность (писал А. Блок, владевший этим ключом и потому так глубоко и нежно любивший Лермонтова): с одной стороны тирады профессора Котляревского, с другой—стихи поэта Лермонтова,—и дуэт получается нестройный: будто шум леса смешивается с голосом чревовещателя».

Герцен и Белинский читали Лермонтова несколько по-разному, при всем сходстве их понимания поэзии Лермонтова и его роли в истории русской литературы. Умственный и исторический опыт Герцена был неразрывно связан с традициями декабризма, между тем как Белинский рос и развивался вне этого опыта. Он не стал бы причислять себя, как Герцен, к «разбуженным этим великим днем» (14 декабря) и вести всю летопись своей умственной жизни от этого дня. В этом смысле многое в поведении и творчестве Лермонтова было ближе и понятнее Герцену (как и Огареву), чем Белинскому. Характерны слова П. В. Анненкова, наблюдавшего историю отношений Белинского к Лермонтову в 1839—1840 гг.: «Белинский, так сказать, овладевал им и входил в его созерцание медленно, постепенно, с насилием над собой... Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою, которая и происходила на наших глазах»[5]. В своем первом отзыве о «Думе» Белинский назвал это стихотворение «могучим по форме, но прекраснодушным несколько по содержанию». Анненков, приведя это суждение Белинского 1839 г., замечает: «Известно, что выражал эпитет „прекраснодушный“ в нашем философском

кружке». Исторические корни этого лермонтовского «прекраснодушия» были совершенно понятны и родственны Герцену. Говоря о ранней смерти Веневитинова, Герцен писал: «Веневитинов родился неспособным к жизни в новой русской атмосфере. Нужен был другой закал, чтобы вынести воздух этой мрачной эпохи; нужно было с детства привыкнуть к этому резкому и непрерывному холодному ветру; надо было приспособиться к неразрешимым сомнениям, горчайшим истинам, к собственной немощности, к постоянным оскорблениям каждого дня; надо было с самого нежного детства приобрести навык скрывать все, что волнует душу, и не растерять того, что хоронилось в ее недрах,—наоборот, надо было дать вызреть в немом гневе всему, что ложилось на сердце» («О развитии революционных идей в России»). Говоря это, Герцен как будто прямо намекает на детство Лермонтова—и именно на те стороны этого детства, которые были порождены условиями «мрачной эпохи». Дальнейшие слова Герцена представляют собой уже прямую и замечательную характеристику Лермонтова, отмечающую в его личности и поведении именно те черты, которые порождены эпохой и имеют поэтому исторический, социальный, а не индивидуально-психологический смысл: «Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из-за гуманности; надо было обладать беспредельною гордостью, чтобы высоко держать голову, имея цепи на руках и ногах»[6]. Этими немногими словами набросан исторический портрет Лермонтова; основные штрихи этого портрета начинают определяться уже в период ранней юности—в те годы, когда стали явственно проступать признаки «новой русской атмосферы».

Идейное и художественное развитие юноши-Лермонтова совершалось в несомненной связи с событиями 1825 г. и с последовавшим за ними разгромом декабристов. Декабризм в широком смысле слова был той идеологической средой, которая формировала сознание и творческое воображение юного Лермонтова. В «Странном человеке» Владимир Арбенин говорит: «Несносное полотерство, стремление к ничтожеству, пошлое самовыказывание завладело половиной русской молодёжи... Я не сотворен для людей теперешнего века и нашей страны; у них каждый обязан жертвовать толпе своими чувствами и мыслями; но я этого не могу, я везде одинаков—и потому нигде не гожусь». Это то самое, о чем впоследствии вспоминал Герцен: «Первые годы, следовавшие за 1825, были ужасающие. Только лет через десять общество могло очнуться в атмосфере порабощения и преследований. Им овладела глубокая безнадежность, общий упадок сил. Высшее же общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех гуманных чувств, от всех цивилизованных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, не насчитывавшей близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна из них не осмелилась носить по ним траур или выказывать сожаление. Когда же люди, отворачиваясь от этого печального зрелища холопства, сосредоточивались в размышлении с целью найти в нем совет или надежду, они приходили к мысли страшной, леденившей сердце»[7].

Вольнолюбивые мечты и настроения юного Лермонтова, сталкивавшиеся с мрачными впечатлениями действительности, очень определенно отразились в трагедии «Menschen und Leidenschaften» (1830); Юрий Волин говорит своему приятелю Заруцкому: «...я не тот Юрий, которого ты знал прежде... не тот, которого занимала несбыточная, но прекрасная мечта земного, общего братства, у которого при одном названии свободы

сердце вздрагивало, и щеки покрывались живым румянцем... Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством—меня никто после тебя не понимал». Лермонтов не ограничивается этими отвлеченными мечтами,—он выражает свои чувства в конкретных формах сочувствия борцам за освобождение от политической тирании или негодования против угнетателей и рабовладельцев (политическая лирика 1830 г. и трагедия «Испанцы»). Тема новгородской вольницы, тема Кавказа как «жилища вольности простой», тема «пугачевщины» («Предсказание» и роман «Вадим»)—все это тесно связано с традициями декабристской литературы. Поэма «Последний сын вольности» написана прямо по следам Рылеева. Интересно, что здесь есть строки, явно говорящие о ссыльных декабристах и выражающие надежду на будущее торжество их дела:

Свершилось! дерзостный Варяг
Богов славянских победил;
Один неосторожный шаг
Свободный край поработил!—
Но есть поныне горсть людей,
В дичи лесов, в дичи степей;
Они, увидев падший гром,
Не перестали помышлять
В изгнаньи дальном и глухом,
Как вольность пробудить опять;
Отчизны верные сыны
Еще надеждою полны.

Это—своего рода «послание в Сибирь», зашифрованное древнерусским историческим сюжетом: слово «славяне» имело у декабристов особый смысл, связанный с представлением о древнерусской «вольности».

Но было бы ошибкой думать, что творчество юного Лермонтова замкнуто традициями декабристской идеологии и поэзии; декабризм—только общая «гражданская» база его миросозерцания и поведения. Он ученик и наследник декабристов, но не их эпигон. Все его усилия направлены на то, чтобы, овладев традицией, найти самостоятельный и новый путь. Это сказывается как в его заимствованиях и повторениях чужого (всегда с некоторым поворотом в новую сторону), так и в поисках новых тем, нового поэтического языка, новых жанров. Характерно, что Лермонтов с самого начала пробует свои силы в самых разных направлениях, переходя от лирики к поэмам, от поэм к драме, от драмы к роману; при этом в каждом его произведении чувствуется личный опыт пережитого и передуманного. Авторское «я» в его юношеской лирике настолько многозначительно и настолько реально (а не условно, как в традиционной лирике того времени), что ее анализ оказывается в то же время изложением его биографии. Это не случайное явление: Лермонтов отходит от традиций «легкой поэзии», характерных для карамзинистов и их последователей, и стремится к созданию «поэзии мысли». Он усиливает то, что было уже намечено в лирике Пушкина, Веневитинова, Полежаева и Баратынского: роль мыслящего, страдающего и действующего «я». Тем самым для него уже теряют значение традиционные лирические жанры,—жанровое мышление заменяется у него мышлением тематическим. На первый план выступают элементы содержания, мысли; работа идет не над деталями поэтической терминологии, не над освежением эпитетов, а над изменением старых тем и над вводом новых. Лирика получила характер дневниковых записей, отражающих пережитые впечатления и содержащих итоги самонаблюдения.

Посвященіе.

1

Тебѣ, кавказъ, — суровый царь земли —
Я снова посвящаю стихъ небрежный
Какъ сына ты его благослови
И осѣни вершиной бѣлоснѣжной!
Отъ раннихъ лѣтъ кипитъ въ моей крови
Твой жаръ и бурь твоихъ порывъ мятежный;
На сѣверѣ въ странѣ тебѣ чужой
Я сердцемъ твой, — всегда и всюду твой!..

2.

Твоихъ вершинъ зубчатые хребты
Меня носили въ царствѣ урагана;
И принималъ меня лелѣя ты
Въ объятія изъ синяго тумана.
И я глядѣлъ въ восторгѣ съ высоты,
И подо мной какъ остовъ великана
Въ степи обросшій мохомъ и травой
Лежали горы грудой вѣковой.

3.

Надъ дѣтской головой моей высоко
Свивалися облака твои сѣдыя —
Когда по нимъ гремя катался громъ,
И пробудясь отъ сна, какъ часовые,
Пещеры откликались кругомъ,
Я понималъ ихъ звуки роковые,
Я въ край надзвѣздный, пылкою душой
Леталъ на колесницѣ громовой!

4.

Моей души не понялъ міръ. Ему
Души не надо. Мрачной и глубокой
Какъ вѣчность, таинственную тьму
Ничье живое не проникнетъ окъ.
И въ ней-то ~~недоступную толпу~~
Живутъ воспоминанья о далекой
Святой землѣ... ни свѣтъ, ни шумъ земной
Ихъ не убьетъ... я твой! я всюду твой!..

АВТОГРАФ ПОСВЯЩЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА К ПОЭМЕ „АУЛ БАСТУНДЖИ“

Внизу собственноручный рисунок поэта

Институт литературы, Ленинград

Уже в 1830 г. Лермонтов жалуется на бедность нашей литературы («Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать») и с некоторым презрением говорит о «французской словесности», бывшей долгое время образцом для русской поэзии. Он ученик С. Е. Раича и усердный читатель «Московского Вестника», осуществлявшего идеи Веневитинова и «любомудров». Эти влияния явно сказываются на первых стихотворениях Лермонтова: «Русской мелодии», «Элегии», «Молитве», переводах из Шиллера. В статье «Несколько мыслей в план журнала» (речь шла о «Московском Вестнике») Веневитинов, призывая к «самопознанию» как основной цели человеческой деятельности, высказывал совершенно отрицательное суждение о современной русской поэзии, а «всеобщую страсть выражаться в стихах» объявлял «одним из пагубных следствий недостатка нравственной деятельности». «Многочисленность стихотворцев во всяком народе,—писал Веневитинов,—есть вернейший признак его легкомыслия; самые пиитические эпохи истории всегда представляют нам самое малое число поэтов». Веневитинов приветствует «освобождение России от условных оков и от невежественной самоуверенности французов» (в пример он ставит «стремление к высокой цели, которое направляло полет Шиллера и Гёте»), но считает, что это освобождение не принесло значительной пользы, потому что «причина нашей слабости в литературном отношении заключалась не столько в образе мыслей, сколько в бездействии мысли». Далее Веневитинов развивает целую эстетическую теорию, направленную против «легкой поэзии»: «Первое чувство никогда не творит и не может творить, потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе, и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении. И потому истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения. У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается орудием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка. Скажу более: у нас чувство некоторым образом освобождает от обязанности мыслить и, прельщая легкостью безотчетного наслаждения, отвлекает от высокой цели усовершенствования. При сем нравственном положении России одно только средство представляется тому, кто пользу ее изберет целию своих действий. Надобно бы совершенно остановить нынешний ход ее словесности и заставить ее более думать, нежели производить»[8]. В основе юношеской лирики Лермонтова лежит именно то с а м о п о з н а н и е, в отсутствии которого Веневитинов обвиняет современную русскую поэзию. В драме Лермонтова «Странный человек» Владимир Арбенин говорит о «тяжелой ноше самопознания», которая с младенчества составляет его удел. На этой основе вырастает то напряженное авторское «я», которое сообщает всей юношеской лирике Лермонтова характер дневника или исповеди. Его юношеский индивидуализм рождается не из самовлюбленности и презрения к миру, а из высоких моральных требований к жизни и к себе. Отсюда—темы совершенства, стремления к славе; отсюда же—мотивы одиночества, отчаяния и неизбежной трагической гибели: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества иль гибели моей»,—восклицает Лермонтов в высоком лирическом порыве, делая свою судьбу мировой проблемой и чувствуя себя избранником истории.

Итог юношеской философской лирики—большое стихотворение, озаглавленное, как дневниковая запись, датой: «1831-го июня 11 дня». Хорошим эпиграфом к нему могли бы служить слова Владимира Арбенина о «тяжелой ноше самопознания». Начальные строфы этого стихотворения введены Лермонтовым в драму «Странный человек»; студент Снегин говорит о них: «Он это писал в гениальную минуту». Лермонтов сам, очевидно, придавал этому стихотворению большое значение. Действительно, оно не только подводит итог всему намеченному в прежних стихах, но и открывает большие творческие перспективы. Сюжетом этого стихотворения служит самый процесс мысли, рождающейся в борьбе (по Веневитинову) и затем превращающейся в чувство. Это одно из самых интеллектуальных стихотворений в русской поэзии. Многие строки перешли отсюда в позднейшие вещи как найденные формулы. Этот философский монолог поднимается над темами разочарования и одиночества, создавая героический образ юноши, наделенного кипучей силой мысли и темперамента:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что̀ значит отдыхать.

Это стихотворение насыщено афоризмами, выходящими за рамки традиционной поэтической речи и обнаруживающими привычку к философскому языку. Лермонтов употребляет здесь такие выражения, как: «боренье дум», «желание блаженства», «ноша бытия», «гармония вселенной», «жажда бытия», «сумерки души». Философские афоризмы и сентенции придают стиховой речи совершенно прозаический характер: «Холодной буквой трудно объяснить боренье дум»; «Я не могу любовь определить, но это страсть сильнейшая!—любить необходимость мне»; «Находишь корень мук в себе самом»; «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным»; «Никто не получал, чего хотел и что любил»; «Сладость есть во всем, что не сбылось». Жанр этого стихотворения восходит к Байрону («Epistle to Augusta»), но самое обращение к такого рода жанру подготовлено общим стремлением Лермонтова к философской поэзии.

В произведениях юного Лермонтова есть прямые указания на его занятия философией. Судя по трагедии «Menschen und Leidenschaften» (автобиографичность которой несомненна), после закрытия Благородного пансиона (1830) в семье Лермонтова возникал вопрос об отправке его за границу для ученья[9]. Во II действии (явление 2-е) бабушка говорит отцу, что она хочет, чтобы внук ехал во Францию, а в Германию не заглядывал: «...я терпеть не могу немцев! чему у них научишься?». Отец возражает на это: «...немцы хотя в просвещении общественном и отстали от французов..., но зато глубокомысленнее французов, и многие науки у них более усовершенствованы». На новую реплику бабушки: «а я не хочу, чтоб он жил с немцами, они дураки...»—отец отвечает: «Помилуйте!—у них философия преподается лучше, нежели где-нибудь!—Неужто Кант был дурак?..». Бабушка не сдается: «Сохрани бог от философии!—чтоб Юрьюшка сделался безбожником?..». Отец отвечает на это: «Неужели я желаю меньше добра моему сыну, чем вы? Поверьте, что я знаю, что говорю. Философия не есть наука безбожия, а это самое спасительное средство от него и вместе от фанатизма. Философ истинный счастливейший человек в мире, и есть тот, который знает, что он ничего не знает.—

Это говорю не я, но люди умнейшие». Лермонтов, конечно, на стороне отца, и рассказанный здесь семейный эпизод, взятый, несомненно, с натуры, вносит существеннейшую деталь в его юношескую биографию.

Разговор о немецкой философии свидетельствует об интересе к ней самого Лермонтова. При скудных данных о чтении Лермонтова, особенно в университетские годы, этот факт должен быть учтен при анализе его творчества: в сознании юного Лермонтова намечаются возможность и необходимость сочетания французской культуры («общественное просвещение», служившее основой для декабристских идей) с немецкой. Если прибавить к этому серьезное увлечение Байроном (и именно его философской тематикой, раскрытой в лирике и в таких вещах, как «Манфред», «Каин»), то круг чтения и идей юного Лермонтова оказывается очень широким. Центром этого круга является философская проблематика, просачивающаяся в художественное творчество,—лирика превращается из дневниковых записей в признания философствующего «я», ставящего перед собой вопросы бытия и поведения; в замысле «Демона» начинает ясно обозначаться проблема высокого зла; является новый замысел поэмы об Азраиле—не демоне, но бессмертном существе, сотворенном до появления земли и людей и обреченном теперь на вечные страдания. В трагедии «Menschen und Leidenschaften» Юрий произносит перед самоубийством большой монолог, представляющий собой целое философское рассуждение в духе байроновского Люцифера. Самоубийство Юрия получает философский смысл—становится актом человеческой воли, вступившей в борьбу или в прение с богом: «Как подумать, что эта ничтожная вещь победит во мне силу творческой жизни? что белый порошок превратит в пыль мое тело, уничтожит создание бога?.. но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству; зачем не удержал удары людей от моего сердца?... з а ч е м х о т е л о н м о е г о р о ж д е н ь я, з н а я п р о м о ю г и б е л ь?... где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?... о! человек, несчастное, брошенное создание.... он сотворен слабым; его доводит судьба до крайности.... и сама его наказывает; животные бессловесные счастливее нас: они не различают ни добра, ни зла; они не имеют вечности». Подчеркнутые мною слова откликаются в рассказе Азраила:

И начал громко я роптать,
Мое рожденье проклинать,
И говорил: всесильный бог,
Ты знать про будущее мог,
Зачем же сотворил меня?

Байронизм Лермонтова—явление иного порядка, чем байронизм молодого Пушкина: Байрон для юного Лермонтова—поэт-философ, стоящий в одном ряду и с французским «общественным просвещением» (или просветительством, как сказали бы мы теперь), и с немецкой философией, и с Шиллером. Он ценит в Байроне именно то, что Пушкину было не нужно или даже враждебно; он увлекается лирикой Байрона и его философскими мистериями (эпиграф к «Демону» 1831 г. взят из «Каина»), оставлявшими Пушкина холодным. В этом смысле байронизм Лермонтова—не простое продолжение прежнего русского байронизма, уже изжитого и преодоленного Пушкиным, а явление совершенно новое. В статье о «Евгение Онегине» (1825) Веневитинов, отдавая должное Пушкину как поэту («он подарил нашу словесность прелестным произведением»),

не соглашается с Полевым, сравнившим Пушкина с Байроном: «Но для чего-ж всегда сравнивать его с Бейроном, с поэтом, который, духом принадлежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века и, если б мог изгладиться в истории частного рода поэзии, то вечно остался бы в летописях ума человеческого? Все произведения Бейрона носят отпечаток одной глубокой мысли—мысли о человеке в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, с предрассудками, врезавшимися в его сердце, в противоречии с своими чувствами». В другой статье Веневитинов говорит: «Поэзия Гёте, Бейрона есть плод глубокой мысли, раздробившейся на все возможные чувства». Он явно не сочувствует тому русскому «байронизму»,

ТИФЛИС. МЕТЕХСКИЙ ЗАМОК
Рисунок Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

который имеется в поэмах Пушкина,—и именно потому, что Байрон для него гораздо более крупное явление, выходящее за пределы поэзии. Он пишет: «Певец Руслана и Людмилы, Кавказского пленника и проч. имеет неоспоримые права на благодарность своих соотечественников, обогатив русскую словесность красотами, доселе ей неизвестными,—но, признаюсь вам и самому нашему поэту, что я не вижу в его творениях приобретений, подобных Бейроновым»[10].

Определяя Байрона как поэта мысли (и мысли именно «о человеке в отношении к окружающей его природе, в борьбе с самим собою, в противоречии с своими чувствами»), Веневитинов явно сближает его поэзию с философией Шеллинга и считает их явлениями родственными. Сюда же примыкают Шиллер и Гёте: «Новейшая философия в Германии,—говорит он в статье «Несколько мыслей в план журнала»,—есть зрелый плод того же энтузиазма, который одушевлял истинных ее поэтов, того же стремления к высокой цели, которое направляло полет Шиллера и Гёте».

Тем самым Байрон воспринимается Веневитиновым в целом потоке родственных явлений, сближающих поэзию с философией. К началу 30-х годов это воззрение, и в частности сопоставление Байрона с Шеллингом, становится довольно распространенным. В. Тепляков пишет в предисловии к своим «Стихотворениям» 1832 г.: «И кто более нас мог заметить, до какой степени переплетены между собою ветви единого древа—ветви многолиственного кедра наук, коего отрасли, не осыпанные благоухающими цветами поэзии, показались бы нам дикими, сухими, безжизненными?—От сего-то мы в наше время и видим одну непрерывную цепь, коей кольца суть все вообще знания человеческие; от сего же самого должно происходить и наше равнодушие ко всем наукам исключительным. Сам. Байрон не представляет ли нам иногда поэтизированного Локка и даже Шеллинга?»[11].

Важно отметить, что увлечение Байроном наравне с интересом к немецкой литературе (Шиллер, Гёте) и философии (Шеллинг) характерно не только для России этих лет, но и для Франции. Известно, какую громадную организующую роль в истории французского романтизма сыграли Байрон, Шиллер, Гёте, Шеллинг. Немецкий Sturm und Drang, отодвинутый на родине в сторону новыми течениями, нашел себе приют во Франции (главным образом в драматургии) и оказал воздействие на зарождение «неистовой словесности». Если Шиллер в Германии 20-х годов уже классик, то во Франции он романтик, как Байрон, как В. Скотт. Культ Байрона у юного Лермонтова, как и у Веневитинова, идет не прямо от Пушкина, но и из французской литературы; отсюда—такие сочетания, как Байрон и Ламартин (см. в «Записках» Сушковой), Байрон и Гюго. Понятным становится, почему в драматургии Лермонтова ясно звучат темы и мотивы Sturm und Drang и Гюго, почему в «Странном человеке» использована основная ситуация «Вертера», почему в «Вадиме», рядом с В. Скоттом и Байроном, ясно видно влияние французской «неистовой» школы, почему, наконец, в раннем «Демоне» Ламартин и А. де Виньи оказываются рядом с Байроном. В литературном развитии Лермонтова сказывается общеевропейский процесс в его русском варианте: используются некоторые стороны французского романтизма, преодолевающего традиции «легкой поэзии». Отрицательное отношение к французской словесности, высказанное Лермонтовым в записи 1830 г. («я не слыхал сказок народных;— в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности»), связано именно с этими традициями, служившими образцом для русской литературы. Об этом писал и Веневитинов: «Давно ли сбивчивые суждения французов о философии и искусствах почитались в ней (в России.— *Б. Э.*) законами? И где же следы их? Они в прошедшем или рассеяны в немногих творениях, которые с бессильною упорностию стараются представить прошедшее настоящим. Такое освобождение России от условных оков и от невежественной самоуверенности французов было бы торжеством ее, если бы оно было делом свободного рассудка; но к несчастью оно не произвело значительной пользы, ибо причина нашей слабости в литературном отношении заключалась не столько в образе мыслей, сколько в бездействии мысли. Мы отбросили французские правила не от того, чтобы мы могли их опровергнуть какою либо положительною системою, но потому только, что не могли применить их к некоторым произведениям новейших писателей, которыми невольно наслаждаемся»[12]. Лермонтов в письме 1831 г., восторгаясь «Гамлетом» Шекспира, говорит о

«приторном вкусе французов, не умеющих обнять высокое» и об их «глупых правилах». Все это относится, однако, к старой французской литературе, и было бы неверно говорить на основании этих отзывов о равнодушии Лермонтова к так называемой «юной Франции»: «Герой нашего времени» (и еще до него «Вадим», «Княгиня Лиговская» и «Маскарад»)— достаточное свидетельство его пристального внимания к новой французской литературе, к французскому романтизму. Анненков был прав, когда писал в своих воспоминаниях, что многое в поэзии Лермонтова было знакомо и понятно Белинскому как отголосок французского байронизма. Здесь, как и во многом другом, путь Лермонтова оказывается совпадающим с поисками и тенденциями русской передовой молодежи 30-х годов.

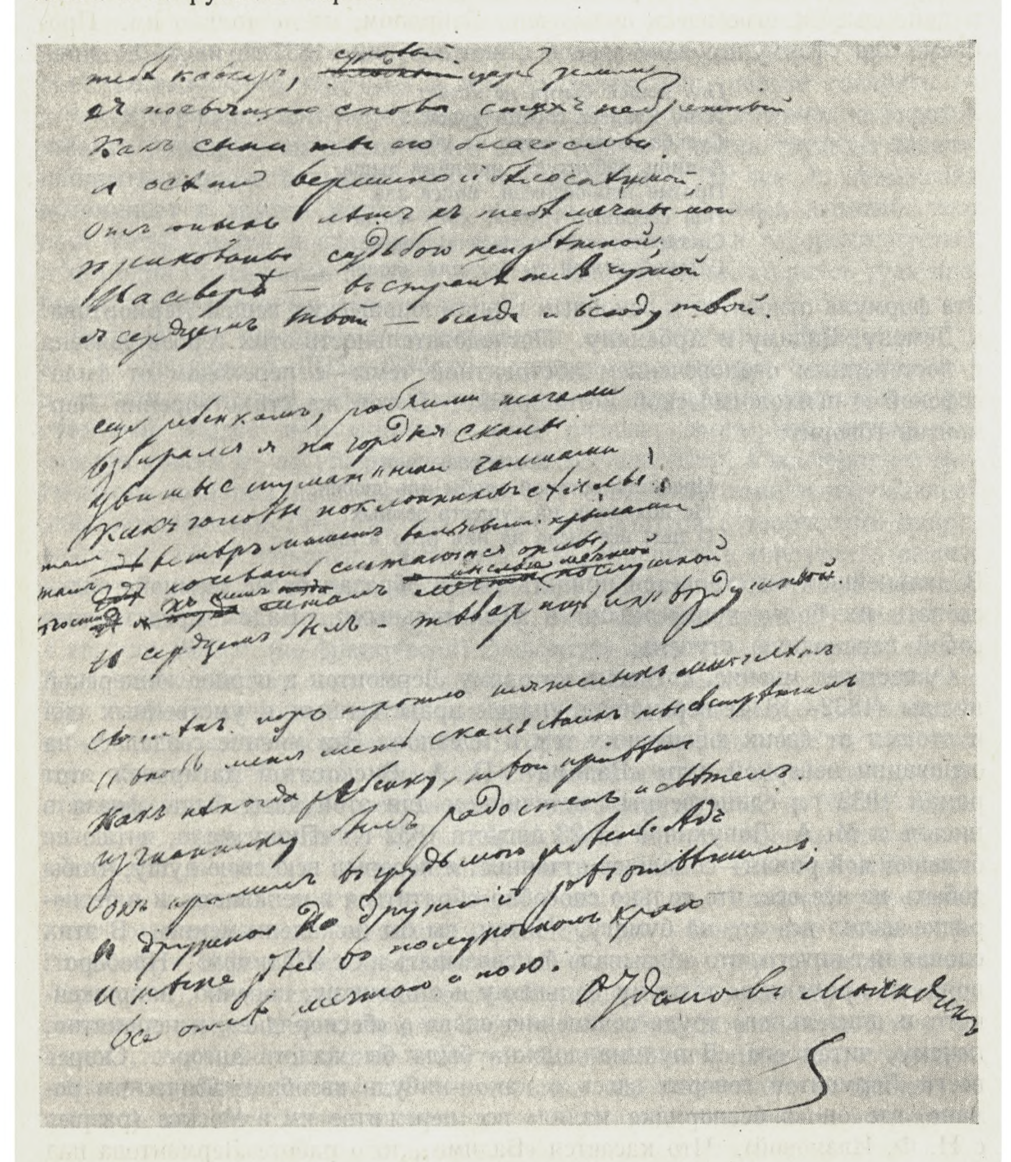
Итак, вопрос идет, в сущности, не о Байроне, взятом отдельно, и не о «байронизме», а о целом комплексе явлений, связывающих поэзию с философией, образующих «поэзию мысли». Байрон для юного Лермонтова—поэт, который, по выражению Веневитинова, «принадлежит не одной Англии, а нашему времени» и который «в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века». Такое же явление для России этих лет—Шеллинг, с его диалектикой, с его учением о противоположностях («Весь мир составлен из противоположностей»,—говорит Веневитинов) и противоречиях как основе развития, с его проблематикой добра и зла. До сих пор связь Лермонтова с русским шеллингианством, или «любомудрием», не была установлена; это изолировало его от тех умственных течений, с которыми он должен был соприкасаться и без влияния которых история его идейного и поэтического развития остается непонятной или трактуется как позиция «одиночки». Декабризм сам по себе— недостаточная база для понимания Лермонтова; декабристские традиции могли и должны были удержать его от увлечения германской мистикой, укрепить его моральные и гражданские чувства («Да, я не изменюсь и буду тверд душой, как ты, как ты, мой друг железный!»), служить для него моральной школой героики и принципиальной борьбы за идеалы, за «веру гордую в людей и жизнь иную»—против малодушия, лицемерия, равнодушия, холопства, нравственного и идейного рабства. Очень характерный в этом смысле портрет Лермонтова набросан Анненковым в его воспоминаниях: «Выдержка у Лермонтова была замечательная: он не сказал никогда ни одного слова, которое не отражало бы черту его личности, сложившейся, по стечению обстоятельств, очень своеобразно; он шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их»[13]. Слова «по стечению обстоятельств» указывают на то, что Анненков понимал это своеобразие личности Лермонтова не просто как индивидуально-психологические, «случайные» черты его характера, а как исторически сложившиеся принципы поведения. Неправ был Анненков только в том, что не увидел за этими «презрительными» отношениями настоящей (не сентиментальной) гуманности; это увидел Герцен и это же понял Белинский, заметивший в Лермонтове «семена глубокой веры» в достоинство жизни и людей.

Однако конкретные философские проблемы, так резко выступающие в юношеских произведениях Лермонтова, должны были иметь свой источник за пределами декабризма. Лермонтов, как я уже говорил, сам ука-

зывает на Германию—на немецкую философию. Эта философия дошла до него, конечно, через русское шеллингианство, с которым он мог познакомиться уже в Благородном пансионе. Русское шеллингианство, или «любомудрие» (как и последующее гегельянство), имело разные оттенки и направления. Одни последователи ценили мистические стороны шеллингова учения (позднего Шеллинга) и в самой натурфилософии выдвигали религиозные, «богооткровенные» элементы (Тютчев, Хомяков); другие искали в его натурфилософии обоснования новым, передовым учениям физики и химии (как профессор М. Г. Павлов), а в его философии истории, этике и эстетике—обоснования передовым общественным, политическим, нравственным и художественным воззрениям (как Веневитинов, Станкевич, Надеждин, Кюхельбекер, Герцен, Огарев, молодой Белинский). Философия Шеллинга подвергалась при этом (как впоследствии и философия Гегеля) различным модификациям, соответственно нуждам и потребностям русской культуры. Очень ясно и принципиально определил такое отношение к философии Шеллинга Герцен (в письме к Огареву 1833 г.): «Ты сделался шеллингистом... Шеллинг—поэт высокий, он понял требование века и создал не бездушный эклектизм, но живую философию, основанную на одном начале, из коего она стройно развертывается... Но нашему брату надлежит итти далее, модифицировать его учение, отбрасывать ipse dixit и принимать не более его методы»[14]. «Метода» Шеллинга—это диалектика, учение о противоположностях и противоречиях, развернутое в его основном сочинении первого периода—в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы» (1809). Здесь с наибольшей ясностью изложено учение о противоположностях и их диалектическом единстве. В. Кюхельбекер, прочитав это сочинение в 1835 г., записал в дневнике: «Начало этого творения удивительно: какая глубина и вместе какая ясность! Преклоняю колено пред великим мыслителем и прошу у него прощения, что было понял его криво!»[15].

Для Веневитинова, Кюхельбекера, Герцена учение Шеллинга было важно теми своими сторонами, которые заново освещали (в духе тождества духа и природы) проблемы этики, эстетики и истории; на основе этого учения возникло требование самопознания как главной цели человека. Отсюда же явилось утверждение, которое Веневитинов вкладывает в уста Платону (диалог «Анаксагор»): «Верь мне, Александр, верь: она снова будет, эта эпоха счастия, о которой мечтают смертные. Нравственная свобода будет общим уделом—все познания человека сольются в одну идею о человеке—все отрасли наук сольются в одну науку самопознания... Тогда пусть сбудется древнее египетское пророчество! пусть солнце поглотит нашу планету, пусть враждебные стихии расхитят разнородные части, ее составляющие!.. Она исчезнет, но совершив свое предназначение, исчезнет, как ясный звук в гармонии вселенной!»[16]. Учение Шеллинга (и больше всего его этику) можно было понять и использовать для борьбы с буржуазной моралью и общественно-политическим укладом, основанным на тирании и реакции. Отсюда—историческая возможность и естественность таких сочетаний, как Шеллинг и декабризм, Шеллинг и Шиллер, Шеллинг и Байрон. Такие сочетания были и у Веневитинова, и у Кюхельбекера, и у Герцена, и у Огарева, и у Белинского; характерны они и для юного Лермонтова. Лежащая в основе его юношеского творчества идея самопознания приводит к целому ряду этических тем и вопросов, определяющих поведение человека. Самые важные из них—вопрос о добре

и зле и связанный с ним вопрос о свободе воли и ее направлении. Именно по этой линии обнаруживается родство юношеских произведений Лермонтова и с Шиллером, и с Байроном, и с философией Шеллинга в ее русском варианте.


Тебѣ Кавказъ, суровый царь земли
Я посвящаю снова стихъ небрежный
Какъ сына ты его благослови
И осѣни вершиной бѣлоснѣжной;
От юныхъ лѣтъ къ тебѣ мечты мои
Прикованы судьбою неизбѣжной,
На сѣверѣ — въ странѣ тебѣ чужой
Я сердцемъ твой — всегда и всюду твой.

Еще ребенкомъ, робкими шагами
Взбирался я на гордыя скалы
Увитыя туманными чалмами
Какъ головы поклонниковъ Аллы.

АВТОГРАФ ПОСВЯЩЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА К ПОЭМЕ „ДЕМОН“

Частное собрание, Париж

III

Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковый центр юношеских произведений Лермонтова. Он сам себя называет избранником зла («Как демон мой, я зла избранник») не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием («демонизм»), есть, в сущности, результат недо-

статочности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника. На этой основе возникают характерные для юного Лермонтова контрасты ангельских и демонских образов («Ангел» и «Мой демон»), контрасты неба и земли, рая и ада, бури и покоя («Парус»), человека и природы. Многое здесь подсказано Байроном, но не только им. Проблема зла сформулирована уже в стихотворении «1831-го июня 11 дня»:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей.....

Эта формула относится к основным героям юношеских вещей Лермонтова: к Демону, Вадиму и Арбенину. Последовательность этих героев связана с постепенным очеловечением абстрактной темы—с переходом от философской к психологической мотивировке. В том же стихотворении Лермонтов говорит:

...все образы мои,
Предметы мнимой злобы иль любви,
Не походили на существ земных.
О нет! все было ад иль небо в них.

В дальнейшем он старается придать своим образам более «земной» вид—сделать их более конкретными и убедительными. Вадим представляет собой переходную ступень.

Существует мнение, согласно которому Лермонтов в период юнкерской школы (1832—1834) переживал упадок нравственных и умственных сил и отошел от своих юношеских тем и идеалов. Это мнение создалось на основании неверной даты «Вадима». П. А. Висковатов датировал этот роман 1832 г.; единственным источником для этой даты была фраза в письме к М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г.: «Пишу мало, читаю не больше; мой роман—сплошное отчаяние: я перерыл всю свою душу, чтобы добыть из нее все, что только способно обратиться в ненависть, и в беспорядке излил все это на бумагу. Читая, вы бы пожалели меня!». В этих словах нет ничего, что обязывало бы связывать их с «Вадимом». Наоборот: вряд ли применимы к этому большому и стоившему, конечно, напряженного и длительного труда сочинению слова о «беспорядке», и непонятно, почему, читая его, Лопухина должна была бы жалеть автора. Скорее всего Лермонтов говорит здесь о каком-нибудь автобиографическом романе, где он «в беспорядке излил» все пережитое им в Москве (разрыв с Н. Ф. Ивановой). Что касается «Вадима», то о работе Лермонтова над ним имеются совершенно точные данные в воспоминаниях А. Меринского, товарища Лермонтова по юнкерской школе. Меринский, поступивший в школу осенью 1833 г. и до того не знавший Лермонтова, сообщает: «В то время в юнкерской школе нам не позволялось читать книг литературного содержания, хотя мы не всегда исполняли это; те, которые любили чтение, занимались им, большею частью, по праздникам, когда нас распускали из школы. Всякий раз, как я заходил в дом к Лермонтову, почти всегда находил его с книгой в руках, и книга эта была: сочинения Байрона и иногда Вальтер-Скотта на английском языке... Лермонтов писал не одни шаловливые стихотворения, но только немногим и немногое пока-

зывал из написанного. Раз, в откровенном разговоре со мной, он мне рассказал план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже им написаны. Роман этот был из времен Екатерины II, основанный на истинном происшествии, по рассказам его бабушки. Не помню хорошо всего сюжета, помню только, что какой-то нищий играл значительную роль в этом романе»[17]. Совершенно очевидно, что Меринский вспоминает о «Вадиме» и что, следовательно, нельзя говорить ни о каком «кризисе» или творческом упадке Лермонтова в период юнкерской школы; наоборот, он ставит перед собой новую и очень трудную задачу: написать в прозе большой исторический роман. Тот же А. Меринский вспоминает в другом месте: «По вечерам, после учебных занятий, поэт наш часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые, и там один просиживал долго и писал до поздней ночи, стараясь туда пробраться незамеченным товарищами»[18].

Легенда об «упадке» поддерживается еще письмами Лермонтова к М. А. Лопухиной 1833—1834 гг., свидетельствующими о его тяжелом душевном состоянии. Но, во-первых, тяжелое душевное состояние и умственный упадок или «кризис»—вещи разные; во-вторых, письма эти говорят совсем не об упадке умственной деятельности, а наоборот—о трагическом сознании несоответствия между своими мечтами и окружающей действительностью (что как раз может соединяться с творческим напряжением). Надо, наконец, учитывать и то, что письма пишутся в разные минуты жизни, в разных настроениях и представляют собой поэтому гораздо менее объективный материал, чем произведения. В письме от 4 августа 1833 г. (по-французски) Лермонтов пишет: «...вы видите, милый друг, что с тех пор, как мы расстались, я таки несколько переменился. Как скоро я заметил, что прекрасные грезы мои разлетаются, я сказал себе, что не стоит создавать новых; гораздо лучше, подумал я, приучить себя обходиться без них. Попробовал и походил в это время на пьяницу, старающегося понемногу отвыкать от вина; труды мои не были бесполезны, и вскоре прошлое представилось мне просто программою незначительных и весьма обыкновенных похождений». Все это относится, конечно, к трагической развязке отношений с Н. Ф. Ивановой и не может истолковываться как «кризис» мировоззрения. Следующее письмо (от 23 декабря 1834 г.) представляет собой «исповедь» (как выражается сам Лермонтов), свидетельствующую не об упадке, а об очень серьезных требованиях к жизни и к самому себе: «...моя будущность, блистательная на вид, в сущности, пошла и пуста. Должен вам признаться, с каждым днем я все более убеждаюсь, что из меня никогда ничего не выйдет: со всеми моими прекрасными мечтаниями и ложными шагами на жизненном пути; мне или не представляется случая, или недостает решимости. Мне говорят, что случай когда-нибудь выйдет, а решимость приобретется временем и опытностью!.. А кто порукою, что, когда все это будет, я сберегу в себе хоть частицу пламенной, молодой души, которою бог одарил меня весьма не кстати, что моя воля не истощится от выжидания, что, наконец, я не разочаруюсь окончательно во всем том, что в жизни служит двигающим стимулом?».

Текст «Вадима» насыщен философскими и моральными сентенциями, выходящими далеко за пределы исторического сюжета и развивающими философскую тематику лирики 1831—1832 гг. В центре этих сентенций и рассуждений—проблема зла, проблема «демонизма». Лермонтов наде-

ляет своего героя не только физическим, но и нравственным безобразием, однако вовсе не для того, чтобы вызвать у читателя презрение или отвращение к нему. Наоборот: философские сентенции введены в роман именно для того, чтобы если и не прямо оправдать своего героя, то, по крайней мере, углубить мотивировку его «демонических» черт—вывести их из такого источника, где зло оказывается рядом с добром. Сопоставляя Вадима с Ольгой, Лермонтов восклицает: «о! чудна природа; далеко ли от брата до сестры?—а какое различие!.. эти ангельские черты, эта демонская наружность..... Впрочем разве ангел и демон произошли не от одного начала?». Дальше эта тема получает еще более полное обоснование, возвышающее Вадима и роднящее его с Демоном. «...ему снилось наяву давно желанное блаженство: свобода; он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий, не желающий, не сожалеющий ни об чем, завладевший прошедшим и будущим, которое представлялось ему пестрой картиной, где он находил много смешного и ничего жалкого.—Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу, и потом сокрушить ее,—если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца;—что такое величайшее добро и зло?—два конца незримой цепи, которые сходятся удаляясь друг от друга». Этот афоризм, как и многие другие сентенции, ведет уже не к Байрону, а к Шеллингу; самый язык этого изречения звучит как цитата не из поэзии, а из философского сочинения. И в самом деле: поэтический язык юного Лермонтова содержит в себе явные следы чтения философских книг, его невозможно вывести из языка современной Лермонтову поэзии. Дальнейшим исследователям языка Лермонтова еще придется поискать источники, которыми он пользовался для создания обильных сентенций, рассеянных не только в его юношеских, но и в позднейших произведениях («Сашка», «Герой нашего времени»). Большую роль сыграли здесь, вероятно, французские мыслители-афористы, как Ларошфуко, Монтэнь и пр.[19]; но юношеские произведения связаны больше всего с влиянием русского шеллингианства.

Значительная часть «Философских исследований о сущности человеческой свободы»[20] Шеллинга уделена проблеме добра и зла—вопросу о возможности и действительности зла. Шеллинг утверждает, что вопрос этот должен ставиться диалектически, а не догматически: «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы и ощущение тепла. Ни силу притяжения, ни силу отталкивания нельзя мыслить чем-то обособленным... В п о л н е в е р н о п о э т о м у д и а л е к т и ч е с к о е у т в е р ж д е н и е: д о б р о и з л о—о д н о и т о ж е, л и ш ь р а с с м а т р и в а е м о е с р а з н ы х с т о р о н, или еще: зло в себе, т. е. рассматриваемое в своей тождественности, есть добро, как и наоборот, добро, рассматриваемое в своей раздвоенности и нетождественности, есть зло. Поэтому же вполне справедливо то утверждение, что тот, в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра... Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей добродетелью. Д у ш а в с я к о й н е н а в и с т и—л ю б о в ь[21], и в самом яростном гневе проявляется лишь затронутое и задетое в сокровеннейшем средоточии спокойствие». Исходя из этого учения о противоположностях или противоречиях, Шеллинг оспаривает мнения Августина и Лейбница, что зло есть чисто отрицательное понятие недостаточности или отсутствия добра: «Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен

один человек, т. е. совершеннейшая из них, показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченною из тварей. Несовершенства (в общем метафизическом смысле) не могут считаться обычным признаком зла, ибо зло часто сочетается с совершенством отдельных сил, гораздо реже сопровождающим добро. Основа зла должна, таким образом, содержаться не в чем-то положительном вообще, но скорее в высшем положительном, какое имеется в природе». Шеллинг говорит об «энтузиазме зла» и о «хотении» или воле; если бы не было хотения, то не было бы свободной деятельности духа.

ДАРЬЯЛ
Рисунок Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

Без хотения, без безусловного самоопределения нет сознательных представлений, нет знания. Знание, сознание, вся система наших представлений поддерживается и обусловливается волей: «Это единственный непонятный, неразрешимый, по своей природе вовсе не подлежащий основанию и вовсе недоказуемый, но именно поэтому самый непосредственный и самый очевидный элемент в нашем сознании».

Эти идеи и теории Шеллинга находят свой отклик в юношеских произведениях Лермонтова иногда прямо, иногда в сложных сочетаниях, свидетельствующих о том, что он—не просто последователь Шеллинга, но человек новой эпохи, знающий и Байрона, и Шиллера, и писателей «юной Франции». Учение Шеллинга о зле как о силе, рожденной из одного начала с добром, стояло для Лермонтова в одном ряду с такими вещами, как «Каин» Байрона, как «Разбойники» Шиллера. Повторяя выражение Шеллинга, можно сказать, что Лермонтов ценит «энтузиазм зла» как

проявление силы и гордости («гордая душа»), как порождение активного стремления к совершенству, «желания блаженства». Как и Шеллинг, Лермонтов считает желание или волю основой всего; он говорит о Вадиме: «...непоколебимая железная воля составляла всё существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели... И в самом деле, что может противустоять твердой воле человека?—воля—заключает в себе всю душу, хотеть— —значит ненавидеть, любить, сожалеть, радоваться,—жить, одним словом; воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса... о если б волю можно было разложить на цифры и выразить в углах и градусах, как всемогущи и всезнающи были бы мы!..». О человеке он говорит словами Шеллинга: «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным. Все его мученья происходят оттого» («1831-го июня 11 дня»). Шеллинг пишет: «В человеке содержится вся мощь темного начала и в нем же содержится вся сила света. В ней—оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба». То же у Байрона: «Соединение праха с божеством, борьба враждебных вечно элементов, мы—смесь ничтожества с гордыней, желаний низких и высокой воли».

Интересно, что «Вадим», при всей его романтической условности и отвлеченности, все-таки наделен человеческими чертами: его поведение мотивировано пережитыми впечатлениями. Больше того: Лермонтов раскрывает историю его души—его путь от благородных юношеских порывов к ненависти, к презрению, к мести. Вадим сам рассказывает эту историю (характерную историю лермонтовского героя вообще)—от тяжелого детства, проведенного в «душных стенах» монастыря, до решения бежать и сделаться нищим: «Никто в монастыре не искал моей дружбы, моего сообщества: я был один, всегда один;—когда я плакал—смеялись... я желал возненавидеть человечество—и поневоле стал презирать его; душа ссыхалась; ей нужна была свобода, степь, открытое небо». Эта эволюция от добра к злу, от любви к ненависти и презрению повторена в еще более разработанном и развернутом варианте в «Маскараде», а затем в драме «Два брата» и в «Герое нашего времени».

Первый период творчества Лермонтова замыкается «Маскарадом», начатым в 1835 г., после окончания юнкерской школы. Интерес Лермонтова к театру и драматургии ведет свое происхождение еще от пансионских лет, когда он в письме к тетке М. А. Шан-Гирей восторгался игрой Мочалова в «Разбойниках» Шиллера и в «Игроках» Дюканжа. Можно быть уверенным, что Лермонтов видел Мочалова не только в этих пьесах, но и в «Коварстве и любви» Шиллера (об этой драме упоминается в «Странном человеке») и в других вещах.

Юношеские трагедии Лермонтова написаны под явным воздействием шиллеровской драматургии. Это выражается, между прочим, в том, что семейные конфликты получают в них смысл общественных и моральных коллизий. Юрий Волин гибнет жертвой не случайного стечения обстоятельств и не злой воли отдельных лиц, а общего уклада человеческой жизни. То же самое в «Странном человеке»; семейный конфликт и страдания любви приобретают здесь смысл и значение мировых событий: в основе драмы лежит общественно-философская проблема добра и зла. Владимир Арбенин изображается не просто как благородный

юноша, а как человек, несущий с детства «тяжелую ношу самопознания», несогласный с окружающим его укладом жизни, наделенный мятежным духом: «Природа вооружается против меня,—говорит он:—я ношу в себе семя зла». Это уже подготовка будущих образов—Вадима, Арбенина в «Маскараде», Александра в «Двух братьях». После «Странного человека» Лермонтов сосредоточивает свое внимание на проблеме зла. Он стремится разрушить ходячие каноны морали; зло в его интерпретации оказывается не явлением природы, не особой сущностью, от начала противостоящей добру, а явлением истории. Может быть, именно поэтому он после «Демона», построенного на абстрактно-философском материале, переходит к историческому роману, сводя самую проблему добра и зла с небес на землю. Но проза сковывает его, и он, оставив роман, возвращается к стиху. От лирики и поэм он переходит к драме, дающей простор для изображения нравственных и идейных конфликтов и естественно циклизующей накопившийся лирический и философский материал. Таков путь, приведший Лермонтова от «Демона» (1831—1833) к «Вадиму» (1833—1834), а от «Вадима»—к «Маскараду».

Уже в юношеских пьесах Лермонтова заметно стремление построить трагическую катастрофу без вины героя и без торжествующего злодея. Это связано, очевидно, с общей тенденцией, подсказанной Байроном и Шеллингом и так ярко сказавшейся в «Вадиме»: если не оправдать зло, то найти для него, по крайней мере, такую мотивировку, которая открывала бы в нем нечто положительное. Переход от романа к драме был подготовлен этим интересом к проблеме зла,—«Маскарад» представляет собой попытку построить трагедию так, чтобы зло было воплощением силы и чтобы одержимый им герой не был простым злодеем и возбуждал не отвращение, а сострадание, подобно Демону. При осуществлении этого замысла Лермонтов мог опираться и на французскую романтическую драму (Гюго) и на Шиллера. Лермонтов читал, конечно, не только трагедии Шиллера, но и его теоретические статьи: «О трагическом искусстве», «О патетическом», «О возвышенном»[22]. В этих статьях Шиллер искал выхода из правил и традиций античной трагедии, трагедии Шекспира и французской классической трагедии. Лермонтов мог почерпнуть здесь некоторые общие представления о принципах построения трагедии, соответствовавшие его взглядам на жизнь и искусство. Шиллер не рекомендует строить трагедию на вине героя или на злой воле его врага. В первом случае наше сострадание (а в нем суть трагедии) ослабляется раздражением, потому что несчастный «гибнет по собственной и непростительной вине или по слабости рассудка и по малодушию не сумел избежать гибели, хотя мог сделать это» (в пример Шиллер приводит «Короля Лира» Шекспира); во втором случае раздражение является потому, что «виновник несчастья, жертвы которого должны быть предметом нашего сострадания, возбуждает в нас отвращение». Шиллер ищет такого построения трагедии, при котором предметом сострадания «оказывается не только тот, кто испытывает страдание, но и тот, кто их причиняет. Это имеет место лишь тогда, когда последний не возбуждает в нас ни ненависти, ни презрения, но стал виновником несчастья помимо своей воли». Шиллера не интересует психология героя,—он строит трагедию на философских тезисах, на логике событий, на законах природы и истории. Принцип двойного сострадания, который он считает необходимым для трагедии, связывается у него сначала с идеей «нравственной целесообразности»,

[тебе] [Кавказ]к, суровый царь земли
Я снова посвящаю стихъ небрежный
Какъ сына ты его благослови
И осени вершиной бѣлоснѣжной.
Еще ребенкомъ чуждый и любви
И думъ честолюбивыхъ, я безпечно
Бродилъ въ твоихъ ущельяхъ, грозный, вѣчный
Угрюмый великанъ, [меня носилъ] ~~твои скалы~~ ты иногда
~~меня носилъ бережно~~ [какъ нѣжный заботливый], какъ пестунъ, юныхъ силъ
Хранитель вѣрный — ~~и мечтою~~
~~Я страстно думалъ о тебѣ порою~~

И мысль моя свободна и легка
Бродила по утесамъ, гдѣ блистая
Лучомъ зари сбиралися облака
[туманные] ~~косматые~~ ~~таинственно~~ вершины омрачая,
~~[косматые]~~ ~~косматые~~ какъ перья шишака.
А въ далекѣ какъ вѣчные ступени
Съ земли на небо, въ край моихъ видѣнiй,
Зубчатою [тянулися] ~~сiяли~~ полосой
~~все горы~~ [по] таинственныя, а вдали одна другой
всѣхъ горы, чуть примѣтна для глаза,
сынъ и братъ я [вѣрнаго] ~~[illegible]~~ кавказа

ПЕРВЫЙ ЛИСТ АВТОГРАФА ПОСВЯЩЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА К ПОЭМЕ „ДЕМОН“
Частное собрание, Москва

ВТОРОЙ ЛИСТ АВТОГРАФА ПОСВЯЩЕНИЯ К ПОЭМЕ „ДЕМОН“
С РИСУНКОМ ЛЕРМОНТОВА

Частное собрание, Москва

ОБОРОТ ВТОРОГО ЛИСТА АВТОГРАФА ПОСВЯЩЕНИЯ К ПОЭМЕ „ДЕМОН“
С РИСУНКАМИ ЛЕРМОНТОВА

Частное собрание, Москва

сталкивающейся с «нецелесообразностью природы». В дальнейшем он уже отвергает идею «нравственной целесообразности» и выдвигает на первый план принцип силы. Здесь начинается сходство с учением Шеллинга.

Поэт, по мнению Шиллера, вовсе не должен брать своих героев непременно из категории хороших характеров, потому что «весьма часто для последовательности в зле важна та же самая мера силы, как для добра». Шиллер заявляет: «До какой степени в эстетических суждениях для нас более важна сила, чем ее направление, и свобода более, чем законосообразность, становится очевидным хотя бы из того, что мы охотнее наблюдаем проявление силы и свободы за счет законосообразности, чем соблюдение законосообразности в ущерб силе и свободе. Порочный человек начинает нас интересовать, коль скоро ему приходится рисковать счастьем или жизнью для осуществления своих злых целей; напротив того, внимание наше к добродетельному ослабевает в той самой пропорции, в какой он остается добродетельным благодаря своему благополучию». Переходя от эстетической постановки вопроса к рассуждению по существу, Шиллер объявляет человека существом хотящим («der Mensch ist das Wesen, welches will») и тем самым уже прямо соприкасается с учением Шеллинга о воле. Конец трагедии вовсе не должен знаменовать собой «телеологическую картину мира, возвышенный порядок, благостную волю»; отдельно прозвучавший диссонанс не должен разрешаться «в великой гармонии целого». Шиллер говорит о прелести хаоса в природе и решительно заявляет: «Конечно, тот, кто освещает великое домоводство природы тусклым фонарем рассудка и постоянно стремится к тому, чтобы смелый беспорядок природы превратить в гармонию, тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором правит безумная случайность, а не разумный план, в котором в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии... Отбросим ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус, который набрасывает покрывало на серьезный лик необходимости и, желая подольститься к чувствам, сочиняет какую-то гармонию благополучия и благого образа действий, между тем как в действительном мире нет и следа чего-либо подобного». Трагедия должна представлять нашим взорам подражание (или воспроизведение) «патетическим картинам борьбы, которую ведет человечество с судьбою, картинам неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности, торжествующей несправедливости и побежденной невинности, которых так много в истории». Принцип силы, выдвинутый Шиллером вместо принципа «нравственной целесообразности», дает основание для деления жизненных путей человека на два типа: реалистический и идеалистический. Первый определяется как противопоставление силе силы же; второй—как преодоление самого понятия насилия добровольным подчинением ему. Материалом для трагедии, понимаемой в духе Шиллера, может быть, очевидно, только первый путь.

В «Маскараде» Лермонтов идет по пути Шиллера: перед нами—картина «неудержимо исчезающего счастья, обманутой безопасности». Пьеса построена на принципе силы и двойного сострадания—не только к жертве (Нине), но и к виновнику ее гибели (Арбенину). Никакой «телеологической картины мира», никакого «возвышенного порядка», никакого разрешения диссонанса «в великой гармонии целого» нет. В основу драмы Лермонтов кладет жизненный путь человека, который Шиллер называет «реалистическим»: мужественное и гордое противопоставление силе силы

же. Через обличение благополучного в своей лицемерной «веселости» светского общества и «блестящего, но ничтожного» века Лермонтов поднимается до высоких трагических тем: «отбрасывает ложно понятую снисходительность и слабый, изнеженный вкус». Буря, которую производит Арбенин в светском обществе, вырастает до пределов бунта против всего устройства человеческой жизни, против бога и установленных кодексов морали: «Преграда рушена между добром и злом!»—торжествующе кричит Арбенин Звездичу.

В первой редакции, представленной Лермонтовым в цензуру, «Маскарад» состоял из трех актов и кончался гибелью Нины; четвертый акт (появление Неизвестного и сумасшествие Арбенина) был написан после запрещения цензурой, нашедшей в пьесе «прославление порока». При этом Лермонтов не внес почти никаких изменений в текст первых трех актов; он прибавил четвертый акт, надеясь, что в таком виде пьеса будет одобрена, потому что «порок» был более или менее наказан. В связи со сказанным выше о проблеме зла эта история «Маскарада» имеет очень важное значение. В поэзии Лермонтова господствует тема мести, зла и демонстративно отсутствуют темы наказания, возмездия или прямого нравоучения. Появление Неизвестного и темы «возмездия» до некоторой степени аналогично тому, что̀ произошло с «Демоном». В редакциях 1833 и 1838 гг. (в сущности—последней) нет торжествующего ангела и нет побежденного Демона, проклинающего «мечты безумные свои». Здесь роль ангела очень скромная: он только молится за душу «грешницы младой». Тема «возмездия» появилась в тексте 1841 г. («Но час суда теперь настал, и благо божие решенье»; ср. восклицание Неизвестного: «Казнит злодея провиденье!»). В предисловии к «Герою нашего времени» недаром сказано: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». В «Княжне Мери» Печорин говорит о себе характерную фразу, вскрывающую антипатию Лермонтова к дидактическим жанрам, к нравоучительным пьесам с финальным «возмездием»: «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя». Неизвестный в финале «Маскарада»—именно эта «жалкая роль», не входившая в первоначальный план пьесы. Образ Арбенина органически связан с образом Демона, исключающим всякую мысль о каре или возмездии. Монологи Арбенина, то и дело заставляющие вспоминать текст «Демона», вносят в «Маскарад» глубокий иносказательный смысл, уводящий далеко за пределы самого сюжета и обнаруживающий подлинный (не психологический, а социально-философский) замысел автора: показать трагедию человеческого общества, устроенного так, что настоящее, деятельное стремление к добру, насыщенное мыслью и волей, неизбежно должно принять форму зла—ненависти, мести, презрения. Арбенин—попытка реального воплощения того зла, которое произошло от одного начала с добром и существует как упрек ему. Это зло, возникшее по вине добра: оно не столько борется с добром, сколько обличает его.

Характерно, что написанная после «Маскарада» драма «Два брата» тоже лишена этого «необходимого лица пятого акта», приносящего с собой возмездие, хотя злой Александр губит своими поступками и отца, и ни в чем не повинного брата Юрия, и Веру. Монологи Александра явно соприкасаются с монологами Арбенина, как будто Лермонтов, потерпев неудачу с «Маскарадом», изображавшим светское общество, решил сжать

свою тему до пределов узко семейной драмы. Это решение связано и с общим поворотом Лермонтова к психологическому анализу. В «Маскараде» еще чувствуется идущая от «Демона» абстрактная, философская постановка проблемы зла. Это сказывается особенно резко в сцене гибели Нины, где речи Арбенина приобретают демонстративный, демонический характер. Уже в последней (пятиактной) редакции «Маскарада», написанной после запрещения четырехактной (1836), обнаруживается тенденция к переходу от философской драмы к драме психологической. «Два брата» осуществляют этот переход. Злой и сильный Александр—новый вариант Демона, Вадима и Арбенина, уже не только сведенный с небес на землю, но и освобожденный в значительной мере от философской декламации; вместо нее появляется психологическая мотивировка, подготовляющая будущего Печорина. Весь сюжет новой драмы развернут на основе бытовых и психологических подробностей, мотивирующих конфликт и финальную катастрофу. Юрий и Александр представлены как разные характеры; мало того: чувства и поступки Александра выводятся из тех условий, в которых он прожил свою «бесцветную молодость».

Драматургия Лермонтова, взятая внутри его творческой эволюции, была как бы мостом от юношеских поэм к зрелой прозе. На драматургической работе Лермонтов развил метод психологического анализа и технику мотивировки, использованные потом в «Герое нашего времени». Но и независимо от этого драматургия Лермонтова, и прежде всего, конечно, «Маскарад», сохраняет свое значение. По своим принципам она была новаторской, опиравшейся на Байрона, Шиллера, на французскую романтическую драму и мелодраму. В то же время «Маскарад» был своего рода итогом русской драматургии 20—30-х годов, выросшей на основе новых, боевых идейных и художественных принципов и оставшейся за пределами тогдашней сцены. Характерен в этом смысле самый жанр «Маскарада», совмещающий в себе элементы высокой трагедии, мелодрамы и комедии. Родство «Маскарада» с «Горем от ума» отмечалось неоднократно—и в стихе, и в стиле, и в такой фигуре, как Шприх (Репетилов). Борьба с нравоучительностью объединяет драматургию Лермонтова с пушкинской. Было, конечно, необычайной смелостью написать «Бориса Годунова» так, как это сделал Пушкин, придавший трагические черты образу «злодея»; но еще большей смелостью было написать «маленькую трагедию» о злодейском поступке Сальери и, вместо наказания, закончить ее вопросом:

...или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы—и не был
Убийцею создатель Ватикана?

С этим сходно восклицание Арбенина в конце III акта, после смерти Нины:

...Но все черты спокойны, не видать
В них ни раскаянья, ни угрызений...
Ужель?

Отметим, наконец, что есть некоторая близость между «Маскарадом» и драмой Кюхельбекера «Ижорский», рисующей образ гордого и сильного человека, презирающего людей; близость сказывается и в языке и в стихе[23]. Указанные связи обнаруживают родство драматургии Лермонтова (как это было и в лирике, и в поэмах, и в прозе юношеского периода) с декабристской драматической литературой как в тематике, так и в драматических принципах.

IV

О художественной эволюции Лермонтова, сказывающейся в его произведениях 1837—1841 гг., принято говорить в общих терминах, относящихся в равной мере и к Пушкину и к Гоголю: «от романтизма—к реализму». Эта формула явно недостаточна. И романтизм и реализм фигурируют здесь как общие понятия, существующие сами по себе, вне творческого сознания и развития самих писателей. Выходит так, как будто реализм был одинаковым для всех пунктом назначения—надо было только найти путь к нему, а романтизм был всего-навсего только неизбежным «проходом» к этому сборному пункту.

Лермонтов, действительно, пережил очень глубокую и сложную эволюцию, пожалуй, даже серьезный перелом мировоззрения и художественного метода. Это сказалось прежде всего на лирике: работа над ней, столь напряженная в 1831—1832 гг., прерывается. «Вадим» и «Маскарад» как бы вбирают в себя весь лирический материал юношеских лет; этот материал используется для создания личности героя, существующего и действующего уже вне авторского «я». Лирика концентрируется в письмах 1833—1835 гг. к М. А. Лопухиной, и, вероятно, именно потому, что прежний поток лирических стихотворений иссяк. На эти письма надо смотреть как на заготовки к будущим вещам или как на отзвуки прежних. Интересно, что в этих письмах Лермонтов настаивает на происшедшей в нем сильной перемене: «О, я ведь очень изменился!—сообщает он в 1835 г.—Я не знаю как это происходит, но только каждый день дает новый оттенок моему характеру и взглядам—это и должно было быть, я это знал... но я не ожидал, что это будет так скоро».

Перемена заключалась в том, что Лермонтов начал преодолевать состояние замкнутого, отвлеченного лиризма и связанную с ним систему исключительного «самопознания»; он вырывается из плена собственной лирики, заставлявшей его смотреть на мир только с точки зрения авторского «я». Характерны его признания в письме к М. А. Лопухиной (23 декабря 1834 г.): «Говорить о себе? Право, я до такой степени надоел сам себе, что когда я ловлю себя на том, что любуюсь собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я читал их, и от этого нарочно ничего не читаю, чтобы не мыслить». В произведениях Лермонтова появляется отсутствовавшая прежде «холодная ирония», образы его становятся похожими на «земных существ». Он пристально наблюдает окружающую действительность и судит о ней теперь независимо от проблемы личной судьбы. Это сказывается уже в «Маскараде»: фигуры Казарина, Шприха и баронессы Штраль достаточно убедительны в этом смысле. В драме «Два брата» единый прежде лирический герой распадается на два персонажа (Юрий и Александр), поведение и соотношение которых мотивируются конкретными психологическими обстоятельствами. Из этой драмы, образующей своего рода порог между двумя периодами творчества, вырастает замысел «Княгини Лиговской» (а частично и «Героя нашего времени»).

В «Княгине Лиговской» впервые у Лермонтова появилось то, что можно назвать объективной манерой повествования; это сказывается с первых строк романа, в которых дается картина зимнего Петербурга. Достаточно сравнить это описание с началом «Вадима», чтобы убедиться в происшедшей перемене. Характерные для «Вадима» сентенции, образующие обильный авторский комментарий к поступкам и словам персонажей, лирические и философские отступления, сравнения, восклицания—все

ТАРХАНЫ. ОБЩИЙ ВИД УСАДЬБЫ
Картина маслом П. Гарднера, 1881 г.
Институт литературы, Ленинград

это отсутствует в «Княгине Лиговской». В новом романе появляются ирония и шутка, которых не было прежде. Лермонтов иногда прямо пародирует здесь свой собственный юношеский стиль. В «Вадиме» герой погружается в воспоминания о прошедшем: «...память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим, и где теперь мы должны пировать под именем гостя;—на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца». Этот крокодил, попавший к Лермонтову из Шатобриана, появляется и в «Княгине Лиговской», но совсем в иной стилистической роли; описывается горничная Негуровой: «...терпеть не могу толстых и рябых горничных, с головой, вымазанной чухонским маслом или приглаженной квасом, от которого волосы слипаются и рыжеют, с руками шероховатыми как вчерашний решетный хлеб, с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек, тяжелой походкой, и (что всего хуже) четвероугольной талией, облепленной пестрым домашним платьем, которое внизу у́же, чем вверху... Такая горничная, сидя за работой в задней комнате порядочного дома, подобна крокодилу на дне светлого американского колодца». Самое это описание горничной, сделанное в подчеркнуто «фламандском» стиле, указывает на отход от прежней системы. Правда, это описание сделано тоже от автора («терпеть не могу» и пр.), но самый авторский тон резко изменился: автор в «Княгине Лиговской»—лицо постороннее, наблюдающее своих персонажей со стороны. Эта позиция автора специально подчеркивается в разных местах романа: «Теперь, когда он снял шинель, закиданную снегом, и взошел в свой кабинет, мы свободно можем пойти за ним и описать его наружность... Печорин положил эти бренные остатки на стол, сел опять в свои кресла и закрыл лицо руками—и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей... Чтоб легче угадать, об чем Лизавета Николавна изволила думать, я принужден, к моему великому сожалению, рассказать вам некоторые частности ее жизни». Изредка в романе откликается прежняя лирическая декламационная манера, но зато эти места и ощущаются как нечто инородное, противоречащее всей системе повествования. «В эту минуту пламеневшее лицо его было прекрасно, как буря»,—говорит Лермонтов, описывая столкновение чиновника Красинского с Печориным; это звучит как отголосок из «Вадима».

Эволюция сказывается, конечно, не только в стиле, но и в жанре и тематике романа. Если «Вадим» в своей жанровой основе был не столько романом, сколько поэмой в прозе, то «Княгиня Лиговская» свидетельствует о принципиальном отходе от этого гибридного жанра. Никакой ориентации на поэму и лирику здесь нет. Жанр нового романа явно ассоциируется с прозой 30-х годов, и прежде всего со «светской повестью»—не только русской (В. Одоевский), но и французской. Влияние Бальзака сказывается как в «физиологических» подробностях при описании города и нравов, так и в специальном внимании к теме денег и связанной с ней теме социального неравенства. В этом смысле фигура чиновника Красинского очень характерна и знаменательна: «О, я буду богат непременно ‹мечтает Красинский, подобно героям Бальзака›, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость». Дома у него лежит книга под заглавием: «Легчайший способ быть всегда богатым и счастливым».

Но «Княгиня Лиговская» отражает влияние не только «светской повести» и французской прозы; в ней видны следы чтения Гоголя и знакомства с первыми опытами «натуральной школы». Начало романа в этом отношении особенно показательно—оно кажется написанным после «Шинели» Гоголя, хотя на самом деле эта повесть появилась только в 1842 г. Идущий по Вознесенской улице бедный чиновник мечтает о награде и вкусном обеде: «...на нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником... казалось, он не торопился домой, а наслаждался... соблазнительным блистаньем магазинов и кондитерских; порою подняв глаза кверху с истинно-поэтическим умилением, сталкивался он с какой-нибудь розовой шляпкой и смутившись извинялся; коварная розовая шляпка сердилась,—потом заглядывала ему под картуз и, пройдя несколько шагов, оборачивалась, как будто ожидая вторичного извинения;—напрасно! молодой чиновник был совершенно недогадлив!... но еще чаще он останавливался, чтоб поглазеть сквозь цельные окна магазина или кондитерской, блистающей чудными огнями и великолепной позолотою. Долго, пристально, с завистью разглядывал различные предметы,—и, опомнившись, с глубоким вздохом и стоической твердостью продолжал свой путь». Это еще не Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели», но это уже несомненно следы чтения «Невского проспекта», как о чтении того же «Невского проспекта» свидетельствует другое место романа, описывающее бал: «Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением этого бала, как и всех возможных балов!... сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки... волшебно маленькие ножки и чудно узкие башмаки» и т. д. Описание портрета, висевшего в кабинете Печорина («глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски»), сделано, конечно, под впечатлением «Портрета» Гоголя. Несомненно, что сборник Гоголя «Арабески» (1835), включавший «Невский проспект» и «Портрет», был прочитан Лермонтовым перед тем, как он начал «Княгиню Лиговскую». Дело было, вероятно, не в одном сборнике Гоголя и вообще не только в книгах, но и в беседах, встречах с петербургскими литераторами, журналистами и пр. Если юношеские произведения Лермонтова рождались в атмосфере московских литературных и философских направлений, то «Маскарад» и особенно «Княгиня Лиговская» отражают воздействие петербургской литературы, собравшейся вокруг «Современника» Пушкина и «Библиотеки для Чтения» Сенковского. Можно быть уверенным (пользуясь хотя бы скудными указаниями Раевского), что Лермонтов, через Краевского и Сенковского, вступил в это время в личные отношения с петербургским литературным кругом. Это обнаруживается не только в «Княгине Лиговской», но и в других произведениях 1836—1837 гг.

Объективная манера повествования, появившаяся в «Княгине Лиговской» и принципиально отличающая этот роман от «Вадима», сказывается и в стихотворениях этого периода. Написанные в 1836—1837 гг. стихотворения отделены от лирики и поэм 1830—1832 гг. резкой чертой. Если Лермонтов возвращается в этот период к своим старым темам, то именно потому, что он меняет свое художественное направление, и именно для того, чтобы изменить их жанр и стиль. Об этом свидетельствуют и «Боярин Орша» и «Бородино». Юношеская поэма «Исповедь», полная таинствен-

ных намеков и романтического пафоса, превращается в историческое сказание, отнесенное к эпохе Иоанна Грозного. В этом смысле достаточно характерны начало новой поэмы («Во время оно жил да был в Москве болярин Михаил») и сказка Сокола. Не менее сильно и знаменательно превращение старого стихотворения «Поле Бородина» в новое—«Бородино». Рассказ о Бородинском сражении вложен в уста старого солдата; весь романтический пафос снят и заменен разговорным народным языком, развернута широкая историческая панорама. Белинский писал об этом стихотворении: «В каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии. Ровность и выдержанность тона делают осязаемо ощутительною основную мысль поэта». Эту основную мысль Белинский видит во второй строфе («Да, были люди в наше время»): «Эта мысль—жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел». В «Поле Бородина» этой мысли не было; ее появление связано с общим поворотом Лермонтова от трагических и скептических настроений юности (от «байронизма») к героике, к истории, к широкой действительности и активному вмешательству в нее. Надо думать, что толчком к этому повороту было сближение Лермонтова с литературным и журнальным миром и, в частности, с писательским кругом, близким к «Современнику» Пушкина (где и было напечатано «Бородино») и к Пушкину самому. Об этом сближении ясно говорит стихотворение «Смерть поэта».

Стихотворение это свидетельствует не только о преклонении Лермонтова перед Пушкиным, не только о скорби и негодовании по поводу его гибели, но также и о глубоком понимании всего того, что произошло. В этом отношении стихотворение Лермонтова остается до сих пор своего рода историческим документом, бросающим свет на действительные причины и обстоятельства гибели Пушкина. Это не могло бы случиться, если бы Лермонтов до этой гибели стоял в стороне от друзей Пушкина и питался только слухами. Достаточно внимательно прочитать это стихотворение, чтобы понять, что оно могло быть написано только человеком, хорошо и заранее осведомленным о последних годах жизни Пушкина и о его трагедии. У нас очень мало фактических данных о литературных знакомствах Лермонтова в этот период (и понятно, почему), но достаточно некоторого исторического воображения и опыта, чтобы на основании одного текста «Смерти поэта» заключить о несомненной близости его автора с пушкинским кругом. Такие вещи не пишутся внезапно, отвлеченно, «по вдохновению» или по чужим рассказам. Некоторым фактическим подтверждением этого вывода служит и то, что Лермонтов был уже в это время хорошо знаком с А. И. Тургеневым, а через него, вероятно, и с другими друзьями Пушкина.

Отход от абстрактно-философской и субъективно-лирической тематики юношеского периода, сказавшийся в произведениях Лермонтова 1836—1837 гг., приводит его к новым темам и жанрам, к новому языку, к новой системе художественных средств и приемов. Появляется тот «лермонтовский элемент», о котором писал Белинский, появляются те «злобные мысли», о которых говорил Герцен, утверждая, что Лермонтов не мог «спастись в лиризме». Стихотворение «Смерть поэта» было совершенно новым явлением в русской поэзии, и не только потому, что оно было открытым политическим выступлением, но и потому, что в нем тради-

ционный жанр элегии («Зачем от мирных нег и дружбы простодушной»), окрашивающий собой первую половину, вступил в своеобразное сочетание с жанром политической сатиры, не останавливающейся перед самым сильным выражением гражданского негодования («Известной подлостью прославленных отцов» и пр.). Стихотворения 1838—1840 гг. представляют собой дальнейшее развитие и укрепление этого нового жанра гражданской лирики, опирающейся уже не на тему личной судьбы, а на чувство реальной исторической действительности и на ее моральную оценку. На этом пути Лермонтову пригодились и такие поэты «юной Франции» как Гюго и Барбье. В 1832 г. Баратынский с горечью признавался И. Киреевскому: «Что ты мне пишешь о Hugo и Barbier,

ТАРХАНЫ. ОБЩИЙ ВИД СЕЛА

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

заставляет меня, ежели можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм—наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новое. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покаместь наше назначение»[24]. Преодолевая это положение, Лермонтов вступил на путь «новых сердечных убеждений». «Смерть

поэта»—один из первых опытов преодоления «индивидуальной поэзии». В связи с этим совершается замечательная перемена и в личной лирике, возобновляющейся в 1837 г. Центральная для юношеской лирики тема авторского «я», связанная с философской идеей «самопознания», явно ослаблена и не образует ничего похожего на прежний дневник. Это сказывается даже на ритме: прежнее увлечение пятистопным ямбом с мужскими рифмами и сложным соотношением метра и синтаксиса (по образцу Байрона), придающим стиху особую напряженность выражения, проходит, как проходит и обратное увлечение напевными трехдольными метрами; начинает господствовать обычный для русской поэзии четырехстопный ямб со свойственным ему точным синтаксисом. Начинается то приближение Лермонтова к Пушкину, о котором говорил Блок («отлетевший дух Пушкина как бы снизошел на Лермонтова») и которое издавна заставляло называть Лермонтова «наследником Пушкина». Это, конечно, нисколько не снимает вопроса о своеобразии его художественного метода.

Написанная в 1837 г. «Ветка Палестины» (напоминающая «Цветок» Пушкина) вызывала (и вызывает до сих пор) у исследователей некоторое недоумение, как и стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива»; эти вещи кажутся неожиданными и неорганическими для Лермонтова по своей тематике, по заключительным «мирным» аккордам. Белинский видел в «Ветке Палестины», как и в позднейших «Тучах», «переход от субъективных стихотворений к чисто-художественным. В обеих пьесах видна еще личность поэта, но в то же время уже и выход его из внутреннего мира своей души в созерцание „полного славы творенья“. Первая из них дышит благодатным спокойствием сердца, теплотою молитвы, кротким веянием святыни». Это впечатление сложилось у Белинского, очевидно, в связи с тем, что стихотворение имеет полубалладную ориентальную окраску (воды Иордана, Ливан, «Солима бедные сыны») и нечто вроде воображаемого сюжета. Действительно, вопросы о судьбе пальмы и о том, кто занес ветку от нее в этот край, переводят это стихотворение из области чистой, «субъективной» лирики в область иных жанров. К этому надо, однако, прибавить, что для понимания «Ветки Палестины» очень важен ее лирический подтекст—элемент для юношеской лирики Лермонтова нехарактерный, но приобретающий большое значение для его стихотворений второго периода. Если в юношеской лирике Лермонтов стремился к созданию открытых формул, выговаривающих тему или мысль, то теперь этого нет или встречается редко. Характерно, что в «Умирающем гладиаторе» вычеркнута вся вторая половина («Не так ли ты, о европейский мир»), раскрывающая иносказательный смысл первой и придающая всему стихотворению определенный публицистический характер. Оставшаяся первая половина представляет собой нечто вроде баллады. «Ветка Палестины» написана, конечно, на основе диссонанса, контраста, а не гармонии; именно потому она и написана в полубалладной форме—как иносказание. Ее заключительные строки («Все полно мира и отрады вокруг тебя и над тобой») звучат как первая половина незаконченной фразы: интонация этих строк требует продолжения, раскрывающего контраст между картиной «мира и отрады» и душевным смятением автора, тревожно задававшего вопросы. Этот контраст оставлен в подтексте и дан только в виде намека в вопросах: «Грустил он часто над тобою? Хранишь ты след горючих слез?». Здесь—лирический центр стихотворения, сохраняющий свое действие до конца. Никакого

внутреннего, тематического противоречия между этим стихотворением и лирикой Лермонтова нет,—изменилась не тема, а художественный метод.

Что касается стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», то в нем речь идет не о «примирении» вообще, а только о том, что «тревога души» иногда смиряется под влиянием мирных картин природы. Странно было бы, если бы природа никак не действовала на такого поэта, как Лермонтов, и если бы он не считал нужным говорить об этом. «Тревога души» не снимается этим стихотворением, а наоборот, она-то и составляет суть темы, характерной для Лермонтова. Человек оказывается лишенным того мира, той цельности и полноты, которая есть в природе; он может «постигнуть» это только иногда, когда окружающая природа включает его в свой круг («мне ландыш серебристый приветливо кивает головой», «студеный ключ... лепечет мне таинственную сагу»). Очень важны слова: «И погружая мысль в какой-то смутный сон»; стихотворение рисует состояние самозабвения, слияния с природой. Лирический центр стихотворения, его настоящая тема—не «примирение» или «смирение», а именно постоянная и неизбежная для человека «тревога души», образующая резкий контраст между ним и природой. Развитие этой темы дано в позднейшем стихотворении («Выхожу один я на дорогу»), где возникает мучительный вопрос, порожденный тем, что «тревога души» не смиряется:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом....
Что же мне так больно и так трудно?

Белинский верно отметил колебания Лермонтова между «субъективной» и «чисто-художественной» манерой. Рядом со стихотворениями нового типа («Умирающий гладиатор», «Бородино», «Ветка Палестины») появляются и такие, как «Никто моим словам не внемлет», «Гляжу на будущность с боязнью», «Я не хочу, чтоб свет узнал»,—стихотворения, продолжающие линию юношеской лирики и в жанровом и в стилистическом отношении. «Его чело меж облаков, он двух стихий жилец угрюмый»—это язык стихотворений 1831—1832 гг. Стихотворение «Узник», восходящее к юношескому «Желанию» («Отворите мне темницу»), представляет собой своего рода синтез двух манер: романтика тюремной баллады или песни (с фольклорной окраской) сливается с конкретной автобиографической ситуацией, с жанром «субъективной» лирики. Сюжетный и в этом смысле «объективный» характер приобретают и другие стихотворения 1837 г.: «Как небеса твой взор блистает» и «Кинжал». Первое из них—переработка наброска, написанного в чисто лирическом жанре («Слышу ли голос твой звонкий и ласковый»); появление темы «грузинского булата» придает всему стихотворению ориентальную, «балладную» окраску. Эта окраска усилена в стихотворении «Кинжал»: прямой лирический монолог заменен здесь лирическим повествованием с развитым сюжетом, выдержанным до конца; заключительные строки («Да, я не изменюсь и буду тверд душой, как ты, как ты, мой друг железный») скрещивают повествовательную тему с лирической и мотивируют все детали. Вполне вероятно, что эта сюжетная символика в лирике 1837 г. появилась у Лермонтова не без связи с грузинской поэзией и кавказским фольклором. В письме к С. А. Раевскому он восторженно описывает свое путешествие по Кавказу («изъездил линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани, переехал горы, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии»), говорит о жизни в Тифлисе («особенно в Тифлисе

есть люди очень порядочные») и сообщает, что начал учиться по-татарски— «язык, который здесь, и вообще в Азии, необходим, как французский в Европе». Запись сказки об Ашик-Керибе и превращение юношеской поэмы «Демон» в «восточную повесть», действие которой происходит в Грузии, достаточно убедительно доказывают, что Лермонтов близко познакомился и заинтересовался местной поэзией и народными сказаниями. В новых работах, посвященных вопросу о пребывании Лермонтова на Кавказе, обнаружены связи Лермонтова с домом поэта Александра Чавчавадзе, ставшим в 20—40-х годах «центром культурного и политического объединения грузинского и русского общества, в который попадают и Грибоедов, и Кюхельбекер, и Пушкин, и Полонский, и художник Григорий Гагарин... В доме Чавчавадзе Лермонтов мог встретиться с другими замечательными поэтами Грузии: Григорием Орбелиани и Николози Бараташвили»[25]. Высказывается также вполне основательное предположение, что Лермонтов познакомился на Кавказе и с известным азербайджанским поэтом Мирза-Фатали Ахундовым, жившим в Тифлисе,—замечательным знатоком восточных языков и литератур, хорошо знавшим и русскую литературу и написавшим поэму на смерть Пушкина[26].

Знакомство Лермонтова с восточной поэзией и фольклором сказалось в стихотворении, написанном перед обратным отъездом с Кавказа в Россию или в пути («Спеша на север из далека»). Первые пять строф этого стихотворения написаны в пышном стиле мусульманских молитв, обращенных «к престолу вечному Аллы»; затем интонация резко меняется: следуют интимно-лирические строфы об оставшихся на родине друзьях. Стихотворение замыкается строфой, возвращающей нас к местным преданиям о Казбеке:

О если так! своей метелью,
Казбек, засыпь меня скорей
И прах бездомный по ущелью
Без сожаления развей.

Рисовавшийся воображению прежних исследователей условный образ Лермонтова—одиночки, индивидуалиста, презиравшего людей и сторонившегося от них, лишний раз опровергается этим стихотворением, выражающим тревогу не только за свою судьбу, но и за судьбу своих друзей:

Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу ли привет?
Узнают ли друзья и братья
Страдальца, после многих лет?

Или среди могил холодных
Я наступлю на прах родной
Тех добрых, пылких, благородных,
Деливших молодость со мной?

Это, конечно, реальные «друзья и братья»—и, очевидно, не только по полку, по службе; многозначительна их характеристика: добрые, пылкие, благородные. Уместно вспомнить здесь, что С. А. Раевский писал А. П. Шан-Гирею по поводу стихотворения «Смерть поэта»: «Стихи его были отражением мнений не одного лица, но весьма многих»; в черновике своего показания он даже намеревался сослаться на «партию Лермонтова», чтобы подкрепить этим свое утверждение, что стихи на смерть Пушкина выражают мнение не одного Лермонтова.

Выше говорилось об идейной близости Лермонтова к декабристам и о родстве его юношеских произведений с декабристской литературой; там

ке отмечалось, что его нельзя, конечно, считать простым последователем екабризма, тем более, что самый декабризм после 1825 г. видоизменялся перерождался. Характерна в этом смысле встреча Лермонтова со ссыльыми декабристами в Ставрополе. Это были второстепенные, а некоторые з них даже прямо случайные декабристы; большинство из них давно же раскаялось в своих вольнолюбивых мечтаниях. Из слов М. А. Назиова, сказанных им П. А. Висковатову в 1880 г., видно, что Лермонтов е сблизился с ними: «Лермонтов сначала часто захаживал к нам,— ассказывал Назимов,—и охотно и много говорил с нами о разных вопроах личного, социального и политического мировоззрения. Сознаюсь,

ТАРХАНЫ. ОБЩИЙ ВИД УСАДЬБЫ

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

ы плохо друг друга понимали. Передать через сорок лет разговоры, оторые вели мы, невозможно. Но нас поражала какая-то словно сбивчиость, неясность его воззрений. Он являлся под-час каким-то реалистом, рилепленным к земле, без полета, тогда как в поэзии он реял высоко а могучих своих крылах. Над некоторыми распоряжениями правительва, коим мы от души сочувствовали и о коих мы мечтали в нашей есчастной молодости, он глумился. Статьи журналов, которые являлись удто наследием лучших умов Европы и заживо задевали нас и вызывали осторги, что в России можно так писать, не возбуждали в нем удивлеия. Он или молчал на прямой вопрос, или отделывался шуткой и сарказмом. Чем чаще мы виделись, тем менее клеилась серьезная беседа»[27].

Кавказские декабристы, очевидно, раздражали Лермонтова своим римиренчеством, своими наивными и жалкими восторгами по поводу некоторых распоряжений правительства» и статей в журналах. Назимов

удивляется, что этот «реявший на крылах» поэт оказывался «каким-то реалистом», когда речь заходила о социальных и политических вопросах; это удивление порождено воззрением на поэта как на мечтателя, живущего в мире романтических фантазий и призраков. Лермонтов таким поэтом не был, и самое это ходячее представление о поэте должно было возмущать его; он напускал иногда на себя позу светского человека, гусара, циника или скептика (в кругу людей, которых хотел подразнить), но никогда не позировал в качестве поэта.

Итак, от юношеского романтизма, основанного на напряженном самопознании и доводившего каждую эмоцию авторского «я» до ее философского предела, Лермонтов переходит к иной системе, имеющей уже очень мало общего и с Байроном, и с Шиллером, и с французской «неистовой словесностью», и с немецкой философией. Эта новая система строится на расширенном душевном и умственном опыте: на реально-исторических вопросах и связанных с ними реальных вопросах гражданского поведения, на глубоком интересе к психологии человека, взятого во всей полноте его жизни—и интимной и общественной, на проблеме соотношения человека и природы. В предисловии к «Журналу Печорина» Лермонтов сам выдвигает проблему изображения реальной человеческой психологии как очередную и самую важную: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа». Это направлено против исторического романа, созданного романтиками,—против В. Скотта и его многочисленных последователей. Интересно, что та же мысль высказана Бальзаком; противопоставляя свои «Сцены» историческому жанру, он говорит: «Я придаю несомненным, ежедневным, тайным или явным событиям личной жизни, их причинам и законам, такое же значение, как историки до сих пор придавали событиям социальной жизни народов»[28].

Когда этот процесс эволюции совершенно определился в сознании Лермонтова, он сам сформулировал его с предельной теоретической точностью в «Сказке для детей» и в стихотворении, написанном в альбом С. Н. Карамзиной (Белинский видел в нем чисто пушкинские черты):

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Еще до этого отказ от прежних традиций подчеркнут в «Сашке»: «Впадал я прежде в эту слабость сам, но нынче я не тот уж, как бывало». Лермонтов иногда прямо пародирует здесь собственный юношеский стиль («оглушающий язык»). О герое поэмы («добром малом») он говорит: «О, если бы мог он, в молнию одет, одним ударом весь разрушить свет!»; и прибавляет в скобках: «Но к счастию для вас, читатель милый, он не был одарен подобной силой». Это явная перелицовка того, что говорилось в «Вадиме» о герое: «Его душа расширялась, хотела бы вырваться, обнять всю природу и потом сокрушить ее,—если это было желание безумца, то по крайней мере великого безумца». О переменах, происшедших в его мировоззрении, Лермонтов говорит в «Сашке» неоднократно, превра-

щая эту поэму в своего рода «исповедь» или декларацию, но совсем иного стиля по сравнению с прежними поэмами. Особенно резко подчеркнут отказ от философии и мечтательства:

Я не философ—боже сохрани!—
И не мечтатель. За полетом пташки
Я не гонюсь, хотя в былые дни
Не. вовсе чужд был глупой сей замашки.

Любопытно еще следующее характерное и важное признание: «К тому же я совсем не моралист,—ни блага в зле, ни зла в добре не вижу». Эта формула отказа обнаруживает вместе с тем философский источник пережитых увлечений и подтверждает знакомство Лермонтова с учением Шеллинга, устанавливавшим диалектическое единство добра и зла. Лермонтов ставит крест на этих умозрительных увлечениях юности; это не значит, конечно, что он отказывается от философских проблем вообще; это значит только, что он отказывается от следования философским системам, от решения жизненных вопросов возведением их в отвлеченные формулы. Он не хочет подчинять конкретное и сложное многообразие жизни, раскрывшейся перед ним, той или иной философской системе. Что касается «морализма», столь напряженного в произведениях юношеского периода, то высказанный в «Сашке» отказ от него представляет собой на самом деле, конечно, его новое утверждение в более высоком направлении, подготовляющем тему будущего «Пророка». Отойдя от темы сильного человека и индивидуальной героики, от юношеского наивного «прекраснодушия», Лермонтов отказывается и от философских систем и от дидактизма, от морализации—в пользу художественной правды и свободы, в пользу «едких истин», не ослабленных никакими отвлеченными выводами и нравоучительными указаниями.

V

Годы 1838—1839 были решающими в литературной деятельности Лермонтова: они отмечены созданием таких вещей, как «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Три пальмы», «Дары Терека», поэма «Тамбовская казначейша», новая редакция «Демона», «Мцыри»; в эти же годы идет работа над «Героем нашего времени». Осенью 1839 г. Белинский торопится сообщить Станкевичу за границу: «На Руси явилось новое могучее дарование—Лермонтов»; в феврале 1840 г. он пишет В. Боткину: «Итак, о Лермонтове. Каков его „Терек“? Чорт знает—страшно сказать, а мне кажется, что в этом юноше готовится третий русский поэт и что Пушкин умер не без наследника».

Никакого материала, освещающего историю замысла и создания этих вещей, не сохранилось, и поэтому многое в них остается до сих пор темным. Некоторые свидетельства, относящиеся к истории создания и появления в печати «Песни про царя...», противоречивы и скорее затемняют, чем освещают этот интересный и важный вопрос. Я не буду говорить о версии П. К. Мартьянова, рассказавшего, со слов И. И. Парамонова, историю похищения некоим гусаром купеческой жены,—эта легенда не имеет никакого значения[29]. П. А. Висковатов связывает замысел «Песни» с «Боярином Оршей» и сообщает: «Хотя знаменитая „Песня“ и была окончательно отделана позднее и в первом своем виде появилась в начале 1838 года, но уже в 1836 году Лермонтов ее задумал и готовился написать, а может быть частью и написал уже, дав затем произведению этому выле-

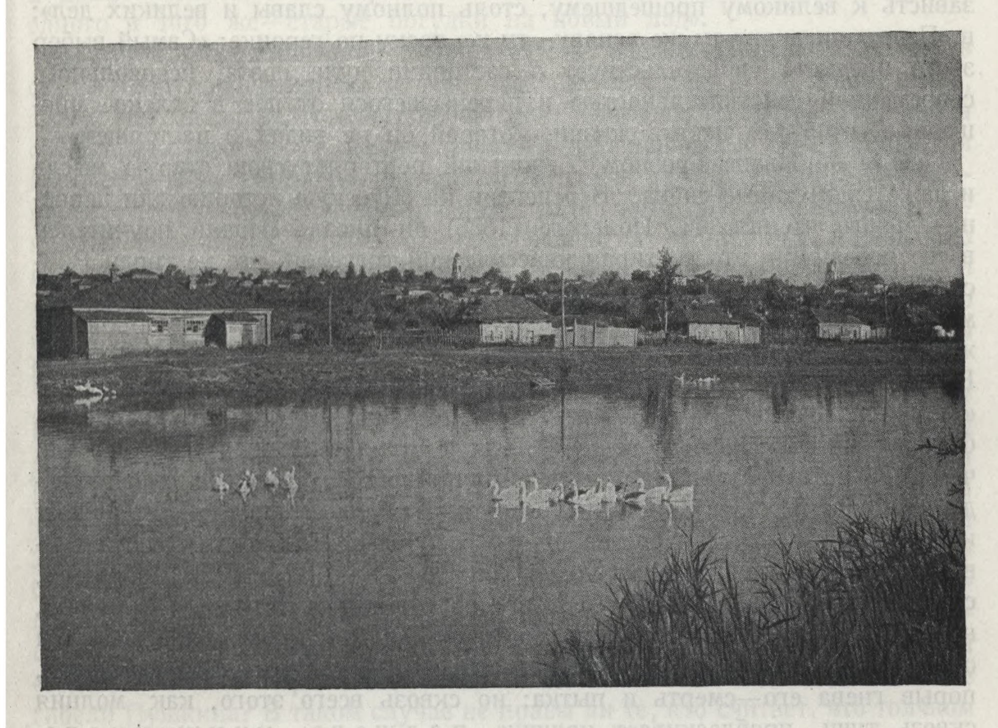
жаться, что было в его привычках творчества». А. А. Краевский, в газете которого появилась эта «Песня», утверждал, что он получил ее рукопись с Кавказа и что в ответ на его письмо о блестящем успехе «Песни» Лермонтов будто бы отвечал, что он набросал ее от скуки, чтобы развлечься во время болезни. Со слов того же Краевского, Висковатов рассказывает: «Когда стихотворение обыкновенным порядком отправлено было в цензуру, то цензор издания нашел совершенно невозможным делом напечатать стихотворение человека, только что сосланного на Кавказ (разрядка моя.—*Б. Э.*) за свой либерализм. Г. Краевский обратился к Жуковскому, который был в великом восторге от стихотворения, и, находя, что его непременно надо напечатать, дал г. Краевскому письмо к министру народного просвещения, в ведении коего находилась тогда цензура. Гр. Уваров, гонитель Пушкина, оказался на этот раз добрее к преемнику его таланта и славы. Найдя, что цензор был прав в своих опасениях, он все-таки разрешил печатание. Имени поэта он однако выставить не позволил, и „Песня“ вышла с подписью: —*въ*»[30].

Все это не совсем вяжется между собой и с некоторыми другими фактами. Приведенные Краевским слова цензора о «только что сосланном на Кавказ» авторе вызывают сомнение: 11 октября 1837 г. Лермонтов был «прощен» (в Тифлисе) и переведен в Гродненский гусарский полк, стоявший в Новгородской губернии, а 9 апреля 1838 г. он был возвращен в лейб-гусарский полк. «Песня про царя...» появилась в № 18 «Литературных Прибавлений»—от 30 апреля, т. е. когда Лермонтов был вовсе не «только что сослан на Кавказ»: он уже давно (в начале января 1838 г.) вернулся оттуда, а ко времени появления «Песни» в печати—даже в свой прежний полк. Слова цензора могли бы быть сказаны скорее по поводу «Бородина», напечатанного в «Современнике» (с полной фамилией) вскоре после того, как Лермонтов был сослан на Кавказ (приказ о переводе—27 февраля, цензурная дата «Современника»—2 мая 1837 г.).

Интерес к фольклору возникает у Лермонтова еще в юношеские годы. В 1829 г. он пишет «Грузинскую песню», воспроизводя слышанное им «что-то подобное на Кавказе»; в 1831 г. он пишет песню о Степане Разине («Атаман»), стараясь сохранить особенности народного ритма. Далее следует «Воля» («Моя мать—злая кручина»), использованная потом в «Вадиме» и свидетельствующая уже о хорошем знании особенностей языка и ритма народных песен. Другая «Песня» того же времени («Желтый лист о стебель бьется») передает не только словарь и ритм народной песни, но и ее основной художественный прием—параллелизм образов, взятых из природы и из душевной жизни человека. К этому же времени относится «Русская песня» («Клоками белый снег валится»), развивающая сюжет, близкий к балладе Бюргера «Ленора»; здесь отражается, как и в балладе «Гость», написанной тогда же, пережитая Лермонтовым измена любимой девушки. Тем самым обнаруживается, что юношеские фольклорные опыты Лермонтова представляют собой попытку использования народного стиля для выражения собственных чувств и мыслей, для обработки собственных лирических тем (темы вольности, любви, измены, ревности). Это подтверждается и позднейшими стихотворениями Лермонтова, построенными на фольклорной основе, как «Узник», «Соседка» и пр.

В литературе о «Песне», начиная с Белинского, неоднократно указывалось на ее зависимость от сборника Кирши Данилова и, в частности,

на ее сходство с былиной о Майстрюке Темрюковиче; несомненно, однако, что источником для фольклорных опытов Лермонтова служили не только книги. Текст «Вадима» обнаруживает прекрасное знание живой народной речи, приобретенное Лермонтовым, очевидно, еще в Тарханах. Запись сказки об Ашик-Керибе, сделанная на Кавказе в 1837 г., позволяет думать, что Лермонтов собирал образцы народного творчества и раньше; подтверждением этому служат запись песни «Что в поле за пыль пылит» (1831) и дневниковая запись 1830 г., в которой говорится: «...если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.—Как жалко, что у меня была мамушкой немка,



ЧЕМБАР. ОБЩИЙ ВИД ГОРОДА
Фотография В. Чудинова, 1937 г.

а не русская—я не слыхал сказок народных;—в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности». Из этих слов следует, что с народными песнями Лермонтов был уже знаком и, конечно, не только из книг.

Эпоха Ивана Грозного и самая его личность были тогда предметом особенного интереса и внимания как в исторической науке, так и в литературе. Вступление к «Боярину Орше» написано, очевидно, под этим влиянием, и оно же сказалось на «Песне». Недаром Белинский, говоря о «Песне», специально остановился на вопросе о личности Грозного как на вопросе актуальном и волнующем многих: «На первом плане видим мы Иоанна Грозного, которого память так кровава и страшна, которого колоссальный облик жив еще в предании и фантазии народа... Может быть это был своего рода великий человек, но только не во-время, слишком рано явившийся в России,—пришедший в мир с призванием на вели-

кое дело и увидевший, что ему нет дела в мире; может быть в нем бессознательно кипели все силы для изменения ужасной действительности, среди которой он так безвременно явился, которая не победила, не разбила его, и которой он так страшно мстил всю жизнь свою, разрушая и ее и себя самого в болезненной и бессознательной ярости». Что касается самой «Песни» Лермонтова, то Белинский связывает ее со стихотворением «Бородино» и с общим направлением лермонтовской поэзии—с его «тоской по жизни», внушившей ему «не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования» (явный намек на «Думу»). В «Бородине» Белинский видит «жалобу на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел»; в «Песне» он видит ту же основу—ту же тоску по героике: «Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современной действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошедшее, чтоб там искать жизни, которой он не видал в настоящем».

Говоря об Иване Грозном, Белинский повторяет свою старую мысль и даже свои старые слова. В рецензии на «Русскую историю для первоначального чтения» Н. Полевого (1836) он писал: «Иоанн поучителен в своем безумии; это не тиран классической трагедии, это не тиран Римской империи, где тираны были выражением своего народа и духа времени; это был падший ангел, который и в падении своем обнаруживает по временам и силу характера железного и силу ума высокого». В статье о стихотворениях Лермонтова он говорит по поводу «Песни»: «Тирания Иоанна Грозного имеет глубокое значение, и потому она возбуждает к нему скорее сожаление, как к падшему духу неба, чем ненависть и отвращение, как к мучителю». Заканчивая вышеприведенную общую характеристику Грозного, Белинский пишет: «Вот почему из всех жертв его свирепства он сам наиболее заслуживает соболезнования; вот почему его колоссальная фигура, с бледным лицом и впалыми, сверкающими очами, с головы до ног облита таким страшным величием, нестерпимым блеском такой ужасающей поэзии... и таким точно является он в поэме Лермонтова: взгляд очей его, звук речей его—гром победный, порыв гнева его—смерть и пытка: но сквозь всего этого, как молния сквозь тучи, проблескивает наличие падшего, униженного, искаженного, но сильного и благородного по своей природе духа». Это истолкование Грозного прямо ведет к «Демону» Лермонтова. Когда Белинский писал статью о стихотворениях Лермонтова, он уже знал «Демона»; это видно по цитате, вставленной в статью. Если бы в статье 1836 г. он не говорил уже о Грозном как о «падшем ангеле», мы могли бы думать, что истолкование этого образа в статье 1840 г. подсказано именно «Демоном» и является прямым намеком на эту поэму. Вполне возможно, что знакомство с «Демоном» усилило интерпретацию Грозного как «падшего духа неба» и вызвало слова как о «соболезновании» (этого не было в старой статье), так и о «нестерпимом блеске ужасающей поэзии». Во всяком случае «Песня» Лермонтова стоит для Белинского в одном логическом и художественном ряду не только с «Бородиным», не только с будущей «Думой», но и с «Демоном». И эта связь несомненна: Лермонтову было важно и интересно найти опору для волнующей его темы в народном творчестве, в народном представлении об Иване Грозном. Этим, вероятно, объясняется тот факт, что он сохранил и жанр и стих былины,—факт, не совсем одобренный Белинским

(«в этой „Песне“ он подделывается под лад старинный») и вызвавший в позднейшей его статье (в ответ на мнение Шевырева, считавшего «Песню» лучшим произведением Лермонтова) следующее решительное заявление: «Мы осмеливаемся думать, что пиеса эта есть юношеское произведение Лермонтова, что никогда бы он не обратился более к пиесам такого содержания». В другой статье (о Пушкине, 1844) Белинский говорит, что «Песня» была «не более как опыт таланта, проба пера» и что «Лермонтов никогда больше ничего не писал бы в этом роде. В этой песне Лермонтов взял все, что только мог ему предоставить сборник Кирши Данилова, а новая попытка в этом роде была бы по необходимости повторением одного и того же—старые погудки на новый лад».

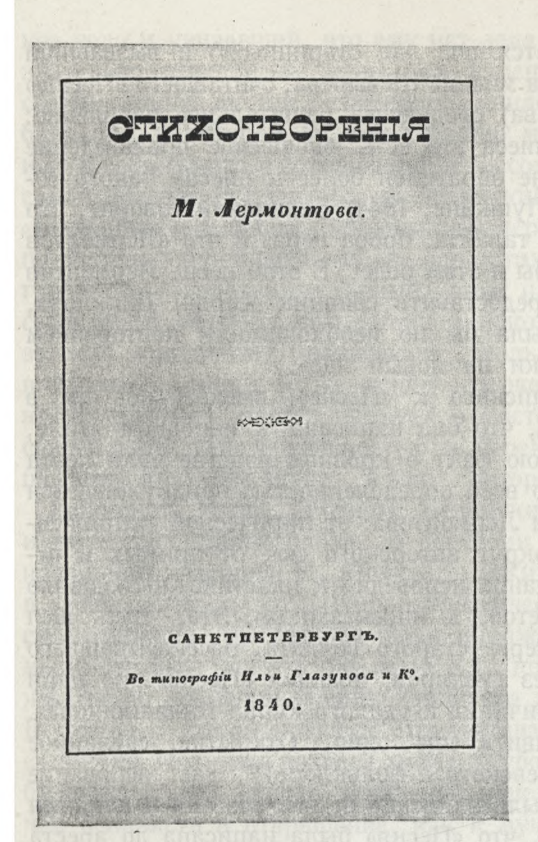
Восторженное отношение Белинского к «Песне», высказанное им в статье 1840 г., порождено не тем, что она написана в народном стиле, а тем, что она «представляет собою факт о кровном родстве духа поэта с народным духом». В «Песне» со всей определенностью обнаруживается процесс художественной эволюции Лермонтова: от лирической напряженности стиля, сосредоточенного вокруг авторского «я», от прямых и открытых лирических формул, от жанра исповеди—к пластике, к созданию психологических образов и сюжетов, к иносказаниям. Этот путь шел у Лермонтова через фольклор: через старого солдата, рассказывавшего о Бородинском сражении, и через гусляров, поющих «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».

Ко всему этому надо прибавить еще одно. Открытие, сделанное Н. Л. Бродским (статьи С. А. Раевского о фольклоре)[31], дает основание думать, что «Песня про царя...» была написана не без участия и влияния Раевского. Надо думать поэтому, что «Песня» была написана до ареста 1837 г. Источником «Песни» был, очевидно, вовсе не сборник Кирши Данилова, а тот большой фольклорный материал, которым владел Раевский. Если верно то, что Лермонтов в письме о «Песне» упоминал о болезни, во время которой она была написана, то не перепутал ли Краевский или Висковатов, передающий слова Краевского? Не о той ли «болезни» писал Лермонтов, которая заставила его сидеть дома после гибели Пушкина? В таком случае не правы ли те, кто считает, что толчком к созданию «Песни», понимаемой как недовольство современностью, могла быть именно гибель Пушкина, защищавшего свою честь?

Во всяком случае характерно, что с 1837 г. фольклор прочно входит в поэтическую работу Лермонтова—не в качестве особой языковой стилизации, а в качестве тематических и сюжетных способов выражения мысли. К 1837 г. относится запись сказки об Ашик-Керибе, явно ассоциирующаяся с сюжетом «Леноры» и любовной изменой, а в 1838 г. Лермонтов возвращается к законченному им в 1833 г. «Демону» с тем, чтобы превратить свою юношескую философскую и субъективно-лирическую поэму в «восточную повесть», построенную на кавказских легендах и сказаниях. Этим новым «Демоном» Лермонтов прощался со своим юношеским романтизмом, завершая и вместе с тем преодолевая свой «безумный, страстный, детский бред»:

...и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет...
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался—стихами.

(«Сказка для детей», 1839)


СТИХОТВОРЕНІЯ

М. Лермонтова.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Въ типографіи Ильи Глазунова и К°.

1840.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ „СТИХОТВОРЕНИЙ“ ЛЕРМОНТОВА 1840 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

«Прочие мечты»—это прежде всего мечты о сильном человеке, ломающем преграды между добром и злом, мечты о личной свободе и личном героизме, хотя бы и грозящем гибелью («Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества иль гибели моей!»). Этой мечтой вдохновлены и многие лирические стихотворения первого периода, и поэмы, и драмы, и проза. Рядом с образом Демона Лермонтова «преследовал» в эти годы другой образ—юноши, рвущегося на волю из монастыря или из тюрьмы: «Написать записки молодого монаха 17-и л.—С детства он в монастыре... Страстная душа томится.—Идеалы...»,—записывает он в 1831 г. Поэма «Исповедь» связана с этой мечтой, хотя и построена на любовной теме; дело здесь не в сюжете, намеренно загадочном и условном, а в патетической исповеди, содержащей бурный протест против людских законов и предрассудков, против всяческой тирании. В романе «Вадим» есть отклик записи о молодом монахе; герой рассказывает о себе: «...в стенах обители я провел мои лучшие годы; в душных стенах, оглушаемый звоном колоколов, пеньем людей, одетых в черное платье и потому думающих быть ближе к небесам... душа ссыхалась; ей нужна была свобода, степь, открытое небо». Любовный мотив тут уже отсутствует,—вместо него введен мотив воли и природы.

В 1835—1836 гг. Лермонтов вернулся к сюжету «Исповеди» и перенес действие поэмы из испанского средневековья в Россию XVI в. Этот перенос сам по себе свидетельствует о том, что центр замысла был слабо связан с конкретной обстановкой и даже сюжетом; однако в «Боярине Орше» связь темы с сюжетом и обстановкой укреплена несравненно сильнее,

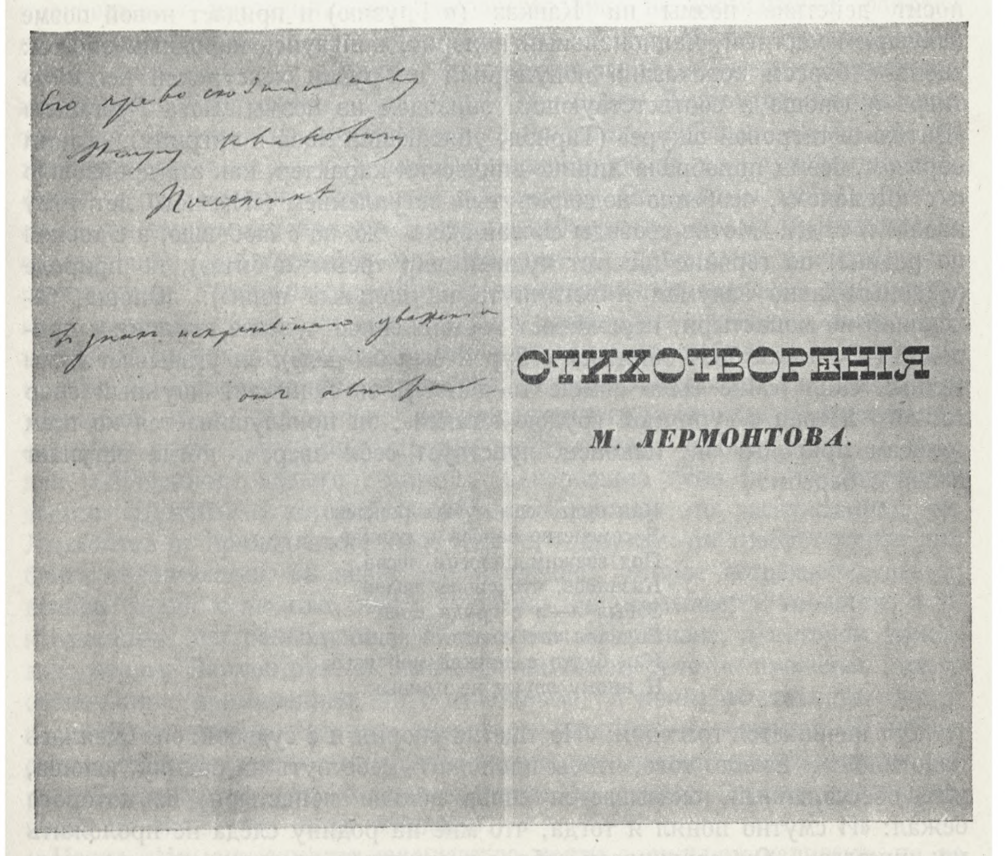
чем в «Исповеди»: введены исторические и бытовые подробности, раскрыта, хотя и неполно, биография героя, дана новая трагическая развязка. Введен мотив монастыря; из слов Арсения мы узнаем, что он был взят Оршей еще ребенком и отдан «под строгий иноков надзор»:

И вырос в тесных я стенах,
Душой дитя—судьбой монах!

Рядом с любовным мотивом появляется мотив воли—сначала в рассказе о побеге из монастыря (зародыш будущей поэмы «Мцыри»), потом в рассказе о разбойничьих делах:

И скоро я в лесах чужих
Нашел товарищей лихих,
Бесстрашных, твердых как булат.
Людской закон для них не свят,
Война их рай, а мир их ад.

«Боярин Орша» содержит в себе явное колебание между прежним жанром отвлеченно-лирической, иносказательной «Исповеди» и новым жанром сказания или повести: заглавие (в сущности, не оправдываемое содержанием, но указывающее на намерение написать историческую поэму) и начало (вместе со сказкой Сокола) свидетельствуют о том переходе от «субъективного» метода к «чисто-художественному», который был отмечен



ОБЛОЖКА ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ „СТИХОТВОРЕНИЙ“ ЛЕРМОНТОВА 1840 г. И ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ ПОЭТА П. И. ПОЛЕТИКЕ НА ФОРЗАЦЕ

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

Белинским в «Ветке Палестины» и который так явственно сказался в «Песне про царя Ивана Васильевича». Однако фактически центр тяжести остался в исповеди Арсения; все остальное, несмотря на приложенные усилия, сохранило декоративный характер. Чувствуя это, Лермонтов решил еще раз вернуться к этому «страстному, детскому бреду» и «отделаться от него стихами», как он «отделался» от «Демона». Тут опять помог Кавказ.

Известен рассказ о том, как Лермонтов, странствуя в 1837 г. по Военно-Грузинской дороге, «наткнулся в Мцхете... на одинокого монаха, старого монастырского служку», который рассказал, что «родом он горец, плененный ребенком генералом Ермоловым». «Генерал его вез с собой и оставил заболевшего мальчика монастырской братии. Тут он и вырос; долго не мог свыкнуться с монастырем, тосковал и делал попытки к бегству в горы. Последствием одной такой попытки была долгая болезнь, приведшая его на край могилы». Понятно, что этот рассказ должен был напомнить Лермонтову его юношеский замысел—«написать записки молодого монаха». Рассказ старика-монаха мог навести на мысль о том, что прежняя, несколько искусственная любовная мотивировка, введенная в «Исповедь» и повторенная в «Боярине Орше», может быть совсем отброшена и что всю поэму можно построить на контрасте монастыря и «страстной души», которая томится тоской по воле и родине. Лермонтов переносит действие поэмы на Кавказ (в Грузию) и придает новой поэме («Мцыри») местный, национальный колорит, пользуясь народным эпосом: сцена с барсом подсказана популярной в Грузии хевсурской песней о тигре и юноше и соответствующим эпизодом из поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (Тариэл, убивающий льва и тигрицу). Таким образом, поэма приобрела лирико-эпический характер, как это произошло и с «Демоном», особенно подчеркнутый вступлением («Немного лет тому назад» и т. д.). Мотив свободы связан здесь уже не с любовью, а с тоской по родине, по героике («В тот чудный мир тревог и битв»), по природе («Давным-давно задумал я взглянуть на дальные поля»). Юноша, бежавший из монастыря, переживает восторженное чувство слияния с природой («О, я как брат обняться с бурей был бы рад»): он угадывает думы темных скал («Мне было свыше то дано!»), он понимает шумный спор горного потока с «упрямой грудою камней», он прислушивается ко всем голосам природы; он, наконец, чувствует себя зверем, когда вступает в бой с барсом:

Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков,
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я—и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...

Но тут начинается трагедия: «Но тщетно спорил я с судьбой: она смеялась надо мной!». Вместо того, чтобы проложить себе путь на родину, юноша, уже обессиленный, оказывается снова вблизи монастыря, из которого бежал: «И смутно понял я тогда, что мне на родину следа не проложить уж никогда». Он сравнивает себя с темничным цветком, перенесенным в сад: «Едва взошла заря, палящий луч ее обжог в тюрьме воспитанный цветок». Смысл этой трагедии, конечно, шире сюжета. «Исповедь» кон-

чалась гибелью героя (казнью, как в «Испанцах»), но торжеством его духа, его гордости, его личного сознания; в «Боярине Орше» герой выходит победителем из борьбы с Оршей, но свобода, которой он добился, не дает ему личного счастья—зло торжествует; герой «Мцыри» оказывается бессильным в борьбе с судьбой: «На мне печать свою тюрьма оставила»,—говорит он. Это уже трагедия не личная, а общественная,—трагедия человека, понявшего власть законов «судьбы», истории, индивидуальная борьба с которыми невозможна. Замечательно, однако, что этот итог не приводит ни к простой безнадежности, ни к простому примирению. Финал поэмы трагичен, но совсем не нравоучителен и не снимает героических черт с образа юноши, бежавшего из монастыря и познавшего «блаженство вольности». В этом смысле характерны и многозначительны как его слова старику о том, что «без этих трех блаженных дней» жизнь была бы «печальней и мрачней бессильной старости твоей», так и финальное завещание—с просьбой положить себя в то место, откуда виден Кавказ: «Быть может, он с своих высот привет прощальный мне пришлет». Последние слова юноши: «И никого не прокляну», выражают вовсе не идею «примирения», а служат выражением возвышенного, хотя и трагического состояния сознания: он никого не проклинает, потому что никто индивидуально не виновен в трагическом исходе его борьбы с «судьбой». Это тот своеобразный лермонтовский «фатализм», которым окрашены его произведения последних лет: мировоззрение, не снимающее вопроса о свободе воли и моральной ответственности. В этом смысле поэма «Мцыри» стоит в одном ряду с «Думой», со стихотворением «Памяти Одоевского» и с повестью «Фаталист». Говоря об Одоевском, Лермонтов восторгается тем, что, несмотря на все («И свет не пощадил—и бог не спас!»), он сохранил «веру г о р д у ю в людей и жизнь иную» (т. е. в лучшую жизнь); финал стихотворения, описывающий могилу Одоевского («Немая степь синеет, и венцом серебряным Кавказ ее объемлет»), прямо перекликается с заключительной главой поэмы «Мцыри». Содержащееся в «Фаталисте» рассуждение о предопределении противопоставляет наивную веру предков, «думавших, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права», безверию «жалких потомков», которые скитаются по земле «без убеждений и г о р д о с т и, без наслаждения и страха» и потому «неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастия». Совершенно ясно (и это подтверждается «Думой», с которой текстуально связано это рассуждение), что Лермонтов не принадлежит ни к тем, ни к другим: он требует жертв для блага человечества, он знает «наслаждение, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми, или с судьбою», он призывает к гордости, а не к отчаянию или равнодушию. Тем самым «фатализм», в котором можно заподозрить Лермонтова, оказывается на самом деле не имеющим ничего общего ни с примирением, ни с отчаянием. В конце «Фаталиста» автор, несмотря на гибель Вулича, отвергает фатализм и говорит: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает».

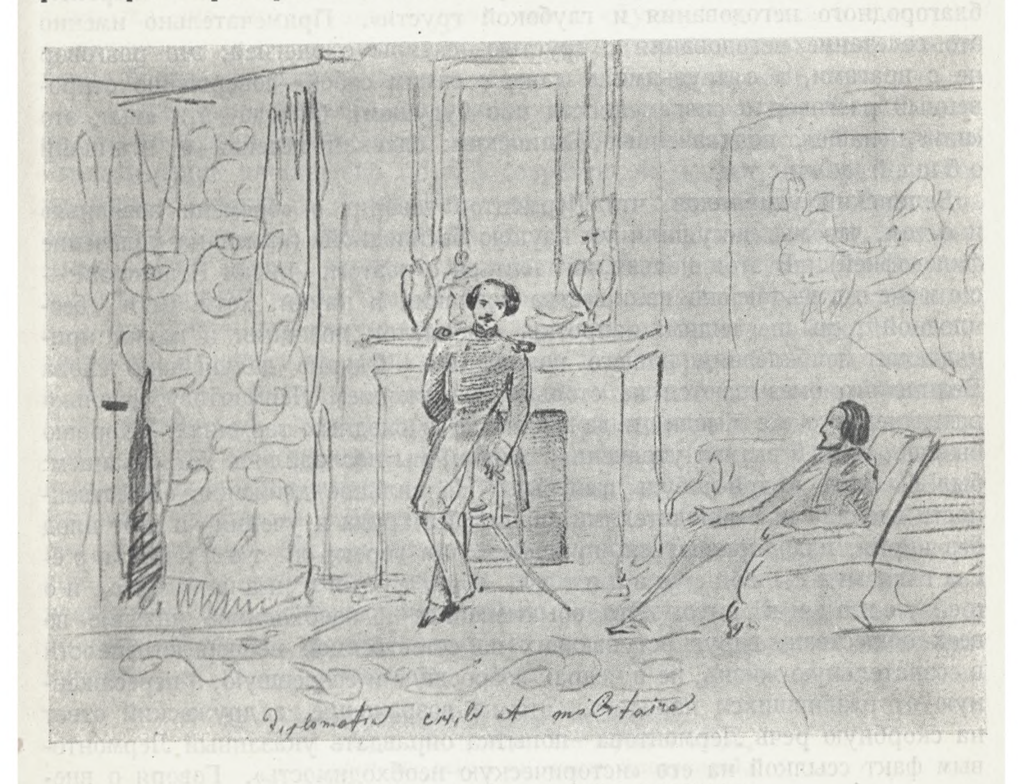
Поэма «Мцыри» снимает юношескую мечту о сильном человеке, но не снимает идеи г е р о и к и, хотя бы и в трагическом ее осмыслении. Тем самым поэма «Мцыри» продолжает линию, начатую такими вещами,

как «Бородино», «Смерть поэта», «Песня про царя Ивана Васильевича». Проблема соотношения добра и зла здесь оставлена в стороне, но зато выдвинута другая, очень важная для последних лет жизни и творчества Лермонтова, проблема борьбы за моральные ценности—проблема человеческого поведения, проблема гордости и убеждений, проблема «веры гордой в людей и жизнь иную». Эта проблема порождает и «Героя нашего времени» и целую программную сюиту из стихотворений, последовательно развивающих тему гражданского негодования и гражданской скорби: «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен», «И скушно и грустно», «Журналист, читатель и писатель».

В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский объединяет первые три («Дума», «Поэт» и «Не верь себе»), называя их «триумвиратом», а относительно «Думы» говорит: «Если под „сатирою“ должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества, то „Дума“ Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии». Но здесь же Белинский отмечает и те особенности «Думы», которые роднят ее с элегией: «И кто же из людей нового поколения не найдет в нем разгадки естественного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней и не откликнется на него своим воплем, своим стоном?». Итак, если это и сатира, то сложная: «громы негодования» направлены в ней не на посторонних врагов, а на свое же «поколенье»—чуть ли не на самого себя. Недаром Белинский то и дело цитирует «Думу» в своих письмах к В. Боткину—не просто как сатиру на современность, а как комментарий к своему умственному и душевному состоянию, как «славную песенку» о «нашей общей участи». «Дума», «Поэт» и «Не верь себе» являются не простыми сатирами, а своего рода декларациями, которыми Лермонтов отвечал на определившиеся к тому времени общественно-философские умонастроения и направления. Конец 30-х годов был моментом формирования новой русской интеллигенции, нового «поколения»—уже вне декабристских традиций и часто даже с враждебным к ним отношением. В эти годы завязывается тот сложный идеологический узел, который будет постепенно развязываться на протяжении следующих десятилетий: западники и славянофилы, революционные демократы и либералы, теоретики «чистого искусства» и их противники,—вся эта будущая «история русской интеллигенции» ведет свое начало от 30-х годов, от первых выступлений Белинского, Бакунина, Герцена, Хомякова, К. Аксакова и др., от споров о Гегеле и об отношении к действительности, от новых журналов, подготовивших будущее разделение интеллигенции на партии и группы. Годы 1838—1839 являются годами рождения всей этой будущей борьбы. Муки этого рождения особенно сильно сказываются на поведении Белинского, на его «крайностях» и противоречиях. Как вспоминает И. Панаев, Белинский, увлекшись в это время бакунинскими толкованиями гегелевой философии, старался сделаться консерватором: «Всякий протест против старого порядка казался ему преступлением», он «смиренно преклонился перед всяким произволом, исходившим свыше» и с презрением отзывался о писателях, «заявлявших необходимость общественных реформ и стремившихся к новой жизни, к общественному обновлению»[32].

Появление в этот момент «Думы» свидетельствует о том, что Лермонтов вошел в круг этих новых умонастроений молодой интеллигенции. Совершенно не склонный к «примирению» и к отказу от своих взглядов, он

решил выступить со своей оценкой происшедших в обществе перемен. Давно указывалось на связь «Думы» с «Философическим письмом» Чаадаева[33]; при всех различиях в позиции и мировоззрении Лермонтова и Чаадаева, связь эта действительно существует. Она коренится в исторических традициях «гражданственности», критики общественного, культурного и политического строя России. «Дума» написана человеком, сохранившим эти героические традиции и противопоставляющим их попыткам нового поколения выйти из борьбы—осудить ее как наивное и вредное «прекраснодушие» и найти какой-то новый путь при помощи философии «примирения с действительностью». Именно таков, повиди-



„ДИПЛОМАТИЯ ГРАЖДАНСКАЯ И ВОЕННАЯ"
Рисунок Лермонтова (?), изображающий самого поэта и А. С. Хомякова, 1840—1841 гг.
Публичная библиотека, Ленинград

мому, смысл иронических и горьких слов Лермонтова: «Богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом». Ошибки отцов— это намек на отношение нового поколения («едва из колыбели») к декабристам; о том же говорят дальнейшие слова: «И к гробу мы спешим без счастья и без славы, глядя насмешливо назад». Что касается слов о «позднем уме» отцов, то в них надо видеть намек на покаянные настроения ссыльных декабристов.

Совсем недавно, прощаясь с Кавказом, Лермонтов с тревогой думал о своих друзьях—«добрых, пылких, благородных»: «Узнают ли друзья и братья страдальца, после многих лет?». При первых встречах он не узнал их: ничего не осталось от прежней пылкости чувств, от этого благородства. «Дума» написана под этим свежим и страшным впечатлением:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.

Это—моральное осуждение, как и вся «Дума» в целом, но высказанное не сатирическим и не проповедническим, а трагическим тоном; Лермонтов исходит из принципов высокой морали и героики, но не противопоставляет себя своему «поколению», как бы признавая и над собой власть истории или «судьбы» (как в «Мцыри»). «Дума», по словам Белинского, изумила всех «громовою силою бурного одушевления, исполинскою энергиею благородного негодования и глубокой грусти». Примечательно именно это сочетание негодования с грустью—сатиры с элегией; это разговор не с врагами, а с друзьями и даже с самим собой—совершенно откровенный разговор о современности и о будущем. Отсюда—эти «мы», это «нам», «наше», подхваченные Белинским: славная песенка о нашей общей участи.

Белинский удивлялся, что Лермонтов говорит о «бремени познанья» и о том, что мы «иссушили ум наукою бесплодной» (намек на увлечение философией). «В этом нельзя согласиться с поэтом,—писал Белинский:—сомненье—так; но излишества познания и науки, хотя бы и „бесплодной“, мы не видим: напротив, недостаток познания и науки принадлежит к болезням нашего поколения». Однако дальнейшие слова Белинского оказываются не столько возражением Лермонтову, сколько развитием его же мысли, и даже иногда в сходных терминах: «Хорошо бы еще, если б взамен утраченной жизни, мы насладились хоть знанием: был бы хоть какой-нибудь выигрыш! Но сильное движение общественности сделало нас обладателями знания без труда и учения—и этот плод без корня, надо признаться, пришелся нам горек; он только пресытил нас, а не напитал, притупил наш вкус, но не усладил его. Это обыкновенное и необходимое явление во всех обществах, вдруг вступающих из естественной непосредственности в сознательную жизнь, не в недрах возросшую и созревшую, а пересаженную от развившихся народов». Это не возражение, а дружеский ответ на скорбную речь Лермонтова—попытка оправдать указанный Лермонтовым факт ссылкой на его «историческую необходимость». Говоря о внезапном переходе к сознательной жизни, «пересаженной от развившихся народов», Белинский прямо намекает на русское гегельянство и отвечает на намек Лермонтова.

«Думой» Лермонтов окончательно вступил на новый путь творчества, связанный с отказом не от героики вообще, а от юношеского «прекраснодушия»—от веры в сильного человека, от противопоставления своего «я» всему миру, от гордой позы обвинителя, судьи и проповедника, которой он вдохновлялся раньше. Это не скептицизм, потому что его ирония трагична, но это и не «примирение» и даже не объективизм, потому что негодование сохранилось, хотя и приняло иные формы. Все его творчество 1838—1840 гг. необычайно сложно и своеобразно именно потому, что оно определяется позицией человека, ищущего выхода из противоречий окружающей действительности и своих собственных, порожденных этой же действительностью. В основе этой позиции—сознание власти этой действительности (прежде его-то именно и не было) и вместе с тем несогласие с ней, отрицание ее. Естественно, что при такой позиции проблема

художественного творчества, проблема искусства стала особенно острой и сложной. На первый план выступил вопрос о функции искусства, о его «назначении» не вообще, а в условиях той самой действительности, которая изображена в «Думе». При том моральном упадке, в котором Лермонтов застал новое поколение, искусство кажется ненужным:

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства—
Зарытый скупостью и бесполезный клад.

Отсюда стихотворение «Поэт», в котором декабристские традиции сказываются еще определеннее и ярче, чем в «Думе»,—не только в вопросе о назначении поэта («Бывало, мерный звук твоих могучих слов воспламенял бойца для битвы»), но и в самом стиле: в сравнении стиха с колоколом «на башне вечевой», возвращающем нас к характерной для декабристской поэзии (и для юного Лермонтова) теме новгородской вольницы. Стихотворение направлено против современной поэзии, превратившейся из боевого кинжала в «игрушку золотую»; современность Лермонтов определяет как «век изнеженный» (в черновом—«усталый век»), который («как ветхая краса») «привык морщины прятать под румяны». За этой характеристикой новой поэзии скрываются, вероятно, разные явления, но надо думать, что главная сила удара направлена здесь против стихотворений Бенедиктова, пользовавшихся в эти годы большим успехом. О Бенедиктове пишут хвалебные статьи и ставят его выше Пушкина. Один Белинский восстал против этого увлечения, а позднее, в статье 1842 г., когда это увлечение уже прошло, объяснял его «крайностью внешнего блеска и кажущейся силы искусства», свойственной стихам Бенедиктова. Он отметил в них те самые «блёстки и обманы», о которых говорил Лермонтов. «Отсюда проистекают,—писал Белинский,—эти блестящие, пестрые, узорочные миражи образов, столь обольстительные для неопытных глаз, поражающихся одною внешностью». Лермонтов требует другого искусства, другой поэзии—и вместе с тем сознает ее несвоевременность, ее неосуществимость:

Толпой угрюмою и скоро позабытой,
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда.

Эта мысль, высказанная в «Думе» и подтвержденная в стихотворении «Поэт» («Нас тешат блёстки и обманы» и т. д.), развернута в стихотворении «Не верь себе». Белинский был прав, назвав эти три стихотворения «триумвиратом» и увидев в них «грозу духа, оскорбленного позором общества». Слова о ветхом мире, прячущем морщины под румяна, легли в основу стихотворения «Не верь себе»; здесь дана целая картина:

Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.
А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой неизмятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

Картина страшная уже не былым презрением поэта к «толпе», а психологическим анализом, подготовляющим будущие психологические разобла-

чения, «диалектику души» Толстого. Здесь (как в «Думе» и в «Поэте») высказаны уже те самые «едкие истины», о которых Лермонтов заявит впоследствии в предисловии к «Герою нашего времени», открывая тем самым новую эпоху в истории русской литературы.

Необходимо учитывать, что стихотворения 1838—1839 гг. писались одновременно с работой над романом. В предисловии к «Журналу Печорина» высказана мысль, прямо связанная с приведенной цитатой о толпе: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...». Замечательно продолжение этих слов: «особенно когда она—следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям». Записки Печорина подаются читателю не как литература, а как человеческий документ, ценный именно своей правдивостью: «Перечитывая эти записки ‹сообщает в том же предисловии издатель›, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки». Итак, записки Печорина—результат зрелого самонаблюдения и беспощадной самокритики, не рассчитанной на чье-либо участие или удивление. Именно поэтому в роман введен издатель—посторонний Печорину человек, решивший «предать публике сердечные тайны человека», которого он не знал и который умер.

Все это имеет непосредственное отношение к стихотворению «Не верь себе». Его основной лирический тезис или лозунг—трезвое отношение к действительности и строгое отношение к искусству. Лермонтов выступает против «мечтательства», против надежд на «вдохновение» как на «признак небес», против манеры «надменно выставлять» гной душевных ран «на диво черни простодушной» (ср. в предисловии о «тщеславном желании возбудить участие или удивление»). Слово «надменно» здесь очень важно и характерно. Когда-то пушкинский поэт отвечал недовольной черни: «Подите прочь—какое дело поэту мирному до вас!»; теперь толпа насмешливо говорит поэту:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
    На чтó нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
    Рассудка злые сожаленья?

Решительно изменилось самое представление о толпе и о соотношении поэта с ней. На стороне толпы, т. е. обыкновенных людей, своя, хотя и трагическая, правда: ей смешны поэтические плачи и укоры «с своим напевом заученным», потому что она измята тяжелой пыткой жизни; эта поэзия для нее—все равно что «разрумяненный трагический актер, махающий мечом картонным».

Герцен был прав: Лермонтов не мог уже, как Пушкин, «спастись в лиризме». Он берет под подозрение самую основу прежней лирики—«вдохновение» («Как язвы бойся вдохновенья»), он сомневается в самой возможности передать значение «простых и сладких звуков» (ср. у Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв»), рождающихся иногда в душе, «стихом размеренным и словом ледяным». Это не отрицание поэзии вообще, а недоверие к традиционной лирике, подсказанное требованием правды, требованием не показного, не кокетливого, а строгого искусства, учитывающего действительность. Характерны

в этом отношении признания Печорина в «Фаталисте»: «В первой молодости моей я был мечтателем ⟨ср. «Не верь себе, мечтатель молодой»⟩; я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение. Но что́ от этого мне осталось? одна усталость, как после ночной битвы с привиде-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ХАДЖИ АБРЕКУ"
Картина маслом Н. Ге, 1852 г.
Музей русского искусства, Киев

нием, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скушно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге». В этих словах, напоминающих лирические признания самого Лермонтова (ср. в «Благодарности»: «За жар души, растраченный в пустыне»), использован собственный опыт преодоления «мечтательства», как использован он и в стихотворении

«Не верь себе». Это стихотворение написано против поэтического самолюбования, против «торговли то гневом, то тоской послушной». Толпа утешается «блёстками и обманами»—это ее право; настоящий поэт («не мечтатель молодой», ласкающий попеременно то мрачные, то радужные образы) должен найти к ней путь, о котором Лермонтов скажет в предисловии к «Герою нашего времени»: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины». Стихотворение «Не верь себе» преподносит одну из таких истин, обращенную, конечно, не только к поэту-мечтателю, но и к толпе. Поэту показана действительность, а толпе—ее соответственный облик без праздничной маски.

Эти три стихотворения («Дума», «Поэт» и «Не верь себе»)—гражданская и поэтическая декларация Лермонтова, оскорбленного «позором общества» и жалким, унизительным состоянием искусства. Лермонтов занял этой декларацией ответственную и сложную позицию «отрицания», противостоявшую примирительным тенденциям, распространявшимся в среде интеллигенции 30-х годов. Следует отметить, что именно в это время в Петербурге образовался так называемый «кружок шестнадцати». Определить точно идейное направление и общественно-политическую физиономию этого кружка трудно за отсутствием материалов, да вряд ли у него и было единое направление; но несомненно, что кружок этот был оппозиционный, настроенный против николаевского режима. Кроме того, в этом кружке, повидимому, горячо обсуждались философские и религиозные вопросы—не без влияния идей Чаадаева[34].

Лермонтов, конечно, не был связан исключительно с этим кружком; связи его в это время были, видимо, очень широкими и многообразными, и позиция его в «кружке шестнадцати» была, вероятно, чрезвычайно самостоятельной. Но кружок этот важно учесть как среду, имевшую свои взгляды и традиции, сложившиеся независимо от настроений новой интеллигенции. Отношения Лермонтова со многими из членов этого кружка вели свое происхождение от первых лет военной службы, когда он еще не вошел в литературный круг. Наличие этих связей и отношений, сохранившихся до конца его жизни, важно учитывать: как ни близок был поэт к интеллигенции 30-х годов, он никогда не сливался с нею, занимая и в литературе и в общественной борьбе того времени особое место—человека иных навыков и традиций. Это отразилось и в его творчестве последних лет (особенно в «Герое нашего времени», в «Последнем новоселье» и в «Родине») и в его личных отношениях, особенно с Белинским, который, при всем своем преклонении перед его творчеством, называл его в письме к В. Боткину (1840) «салонным человеком», отмечая этими словами отличие Лермонтова от людей писательского круга, от интеллигенции.

VI

Работу над «Героем нашего времени», начатую, повидимому, в 1838 г., сопровождали новые опыты в области поэмы. Интимная лирика осуждена и отодвинута в сторону; эпоха «исповедей» и дневниковых жанров окончательно отошла в прошлое как «мечтательство». Лермонтов обращается к другим жанрам, пристально вглядываясь в «действительную жизнь», в «историю души человеческой», в окружающую его «толпу». Он хочет разгадать читателя и говорить с ним (а не только с самим собой), хотя

бы преподнося ему при этом «едкие истины». Период напряженного «самопознания» и самонаблюдения кончился,—начинается другой период, ознаменованный поисками нового стиля и созданием объективных образов.

В 1838 г. была напечатана «Тамбовская казначейша»—бытовая, нравоописательная «повесть в стихах». В первой строке «посвящения» Лермонтов, как бы отвечая на ожидаемые упреки, объявляет себя «староверомъ» и поясняет: «Пишу Онегина размером; пою, друзья, на старый лад». Дело, конечно, не только в «размере» (повесть написана онегинской 14-строчной строфой),—дело в том, что Лермонтов не желает следовать примеру новейшей поэзии и превращать ее в «блёстки и обманы». Если он не может «спастись в лиризме», как Пушкин, потому что этот лиризм отжил свой век, то есть еще другой путь, предуказанный «Евгением Онегиным» Пушкина и его прозой. Это для многих читателей и критиков—«старый лад», не достойный внимания; но Лермонтов смотрит иначе: «устарело все, что ново», заявляет он в «Сказке для детей». Завершив весь круг своих юношеских опытов, развивавшихся вне прямого воздействия Пушкина или даже в борьбе с ним, Лермонтов вступает в борьбу с эпигонами романтизма, отвергавшими или обходившими творчество Пушкина 30-х годов как нечто «устарелое». Он не отказывается от основных принципов своей художественной системы и даже продолжает своего рода историческую полемику с Пушкиным, но исходными точками его дальнейшего пути становятся намеченные Пушкиным темы, образы и жанры. «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Повести Белкина», «Путешествие в Арзрум»—такова литературная основа его новой работы.

«Тамбовская казначейша»—это уже не жанр романтической «исповеди», сливающей автора с героем, а жанр бытовой новеллы или «повести в стихах», подготовляющий обращение к прозе. Автор здесь оказывается в роли самостоятельного персонажа—рассказчика, обсуждающего поступки своих действующих лиц и попутно сообщающего читателю свои мысли и наблюдения то в шутку, то всерьез. Если Пушкин кончал «Домик в Коломне» насмешкой над дидактизмом («— Как! разве всё тут? шутите!— „Ей богу“»), то Лермонтов кончает свою новую поэму насмешкой над модным романтизмом—над «литературой кинжалов и крови» (по выражению Бальзака):

Вы ждали действия? страстей?
Повсюду нынче ищут драмы,
Все просят крови—даже дамы.

В особом лирическом отступлении Лермонтов говорит о своем прошлом, подготовляя приведенное выше размышление Печорина («В первой молодости моей я был мечтателем» и т. д.):

Я жить спешил в былые годы,
Искал волнений и тревог,
Законы мудрые природы
Я безрассудно пренебрег.
Что ж вышло? Право смех и жалость!
Сковала душу мне усталость,
А сожаленье день и ночь
Твердит о прошлом. Чем помочь!

Так подготовляются и новый авторский тон и метод психологической разработки—путь к «истории души человеческой», к изображению характера и поведения, к проблеме художественной биографии, к роману.

На этих новых принципах, восходящих к «Евгению Онегину», строится поэма «Сашка». Начальная строфа поэмы прямо подхватывает финальные строки «Тамбовской казначейши»:

Наш век смешон и жалок,—всё пиши
Ему про казни, цепи да изгнанья,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страданья.

Следует указать, кстати, на постоянство мыслей Лермонтова о «нашем веке» или «поколении», свидетельствующее об остроте и напряженности его общественного сознания («Век нынешний—блестящий, но ничтожный», «Печально я гляжу на наше поколенье», «В наш век изнеженный», «В наш век все чувства лишь на срок», «В нашем веке зрелом» и пр.). Этими формулировками подготовлены и заглавие романа «Герой нашего времени» и слова в предисловии о том, что Печорин—«портрет, составленный из пороков всего нашего поколения». Датировка «Сашки» не установлена, но надо думать, что Лермонтов писал ее в 1839 г., потому что (помимо всего другого, что говорит в пользу этого) в строфах CXXXVII—CXXXVIII говорится, повидимому, о смерти А. И. Одоевского. Это уже не повесть в стихах, а роман; его стиховая форма оправдывается, в сущности, только тем, что действие все время прерывается лирическими отступлениями автора, разрастающимися к концу первой главы в обширный монолог. Самое построение поэмы характерно для романа: после вступительного эпизода (Сашка у Тирзы) автор рассказывает о прошлом своего героя, начиная с детства. Этот переход подготовлен и мотивирован специальной строфой:

Роман, вперед!.. Не йдет?—Ну, так он
Пойдет назад. Герой наш спит покуда,
Хочу я рассказать, кто он, откуда,
Кто мать его была, и кто отец,
Как он на свет родился, наконец,
Как он попал в позорную обитель,
Кто был его лакей и кто учитель.

Изложив все это, автор возвращается к прерванному эпизоду и рассказывает о дальнейших событиях.

Хотя сюжетная завязка «Сашки» (Сашка и Тирза) не развязана в дошедшем до нас тексте, но возможно, что поэма была задумана как фрагмент. Последняя строфа так называемой «первой главы» наводит на мысль, что Лермонтов не собирался продолжать поэму:

Я кончил... Так! дописана страница.
Лампада гаснет... Есть всему граница—
Наполеонам, бурям и войнам,
Тем более терпенью и... стихам,
Которые давно уж не звучали,
И вдруг с пера бог знает как упали!..

Здесь нет ни одного слова, указывающего на будущее продолжение. Так называемая «глава вторая»—плод очевидного недоразумения, созданного первыми редакторами сочинений Лермонтова. Эта глава связана с «Сашкой» только 11-строчной строфой (как и в «Сказке для детей»), в остальном она не имеет с «Сашкой» ничего общего и является несомненно началом другой поэмы. Это видно уже из начальной строфы, представляющей собой явное вступление к новой поэме, а не продолжение прежней:

Я не хочу, как многие из нас,
Испытывать читателей терпенье,
И потому примусь за свой рассказ
Без предисловий.—Сладкое смятенье
В душе моей, как будто в первый раз
Ловлю прыгунью рифму и, потея,
В досаде призываю Асмодея.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ"
Рисунок В. Серова, 1891 г.
Третьяковская галлерея, Москва

После этого краткого вступления начинается рассказ нового сюжета, не имеющего ничего общего с «Сашкой»: «Давно когда-то, за Москвой-рекой, на Пятницкой, у самого канала» и т. д. Самая интонация этих строк—явная интонация начала, а не продолжения. Закончена ли поэма «Сашка» приведенной выше строфой (по типу таких ничем не кончающихся поэм Мюссе, как «Намуна») или нет—это, во всяком случае, не ее продолжение, а скорее первоначальный вариант «Сказки для детей». В пользу этой гипотезы говорит как близость описаний былого времени, так и по-

вторение одной строки: «Эпиграфы неведомых творений». Первые редакторы сочинений Лермонтова—П. А. Висковатов прежде всего—позволяли себе много произвольных операций над его текстами. Рукописи «Сашки» до нас не дошли, за исключением одного чернового отрывка, а у Висковатова и Ефремова они были; Висковатов, не разобравшись в материале, прицепил строфы другой поэмы к «Сашке»—в качестве будто бы «главы второй».

Что касается «Сказки для детей», то она тоже считается незаконченным отрывком. Висковатов и Ефремов знали только черновую рукопись поэмы, на основании которой Висковатов решительно утверждал: «Заглавие принадлежит не Лермонтову, а издателю. Оно неподходящее, и не знаю, чем руководился последний, поставив его». Под «издателем» подразумевается А. А. Краевский, напечатавший эту поэму в «Отечественных Записках» 1842 г., № 1. Однако «неподходящее» заглавие принадлежит не «издателю», а самому Лермонтову: имеется авторизованная беловая копия поэмы, в которой заглавие написано рукой Лермонтова, а под текстом—фамилия автора. Ф. Боденштедт сочинил заключительную строфу, в которой Лермонтов будто бы заявлял, что он оставляет эту поэму отрывком из-за цензуры, которая вычеркнула все заключение: «С неохотой отказываюсь я от заключения, которое вычеркнуто все, без разбора, а вместе с тем вычеркнута и мораль»[35]. Авторизованная копия, прямо сделанная с чернового автографа, доказывает, что все это—сплошная фантазия. И встает тот же вопрос: не представляет ли собой «Сказка для детей» фрагмента, который и не должен иметь конца? Наличие беловой копии с авторским заглавием, как будто приготовленной для печати, наводит на эту мысль. В противоположность началу варианта, о котором говорилось выше («примусь за свой рассказ без предисловий»), «Сказка для детей» начинается большим предисловием об упадке эпических поэм и «повестей в стихах». Затем указано, что «волшебно-темная завязка» новой поэмы или «сказки» не будет подробно объяснена, но «конец не будет без морали, чтобы ее хоть дети прочитали». Интересно сопоставить с этим слова в прозаическом отрывке «Я хочу рассказать вам историю женщины»: «Подробности моего рассказа покажутся не очень нравственными, но ручаюсь вам, что в нем будет заключаться глубокий, нравственный смысл». В «Сказке для детей» тоже начата история женщины, прерывающаяся ее первым появлением на светском балу. Итак, перед нами снова фрагмент стихового романа.

Все эти фрагменты указывают на систематическое стремление Лермонтова к созданию психологического романа. Такова задача времени: вопрос о сущности романа деятельно обсуждается в журнальных статьях и рецензиях. В обзоре русской литературы за 1842 г. Белинский объявил о смерти «нашего доброго и невинного романтизма» и о решительном переходе к прозе: «Да, проза проза и проза. Общество, которое только и читает, что стихи, для которого каждое стихотворение есть важный факт, великое событие,—такое общество еще молодо до ребячества; оно еще только забавляется, а не мыслит. Переход к прозе для него—большой шаг вперед. Мы под „стихами“ разумеем здесь не одни размеренные, заостренные рифмою строчки: стихи бывают и в прозе, так же, как и проза бывает в стихах... Стихотворения г. Бенедиктова были важным фактом в истории русской литературы: они повершили вопрос о стихах, и с того времени стихи (в том смысле, в каком мы принимаем это слово) совер-

шенно окончили на Руси свое земное поприще... По смерти Пушкина начали печататься в „Современнике“ оставшиеся после него в рукописи последние произведения его; но то была уже чистая проза в стихах и ужасный удар стихам. Явился Лермонтов с стихами и с прозой,—и в его стихах и прозе была—чистая проза! Прощайте, стихи! Будет ребячиться нашей литературе, довольно пошалила—пора и делом заняться...». Все это—развитие и почти повторение лермонтовского вступления к «Сказке для детей»:

Кто виноват, кто прав—уж я не знаю,
А сам стихов давно я не читаю;
Не потому, чтоб не любил стихов,
А так:—смешно ж терять для звучных строф
Златое время.... в нашем веке зрелом,
Известно вам, все заняты мы делом.

Эти мысли были высказаны Лермонтовым, в сущности, еще в стихотворении «Не верь себе», и поэмы 1838—1839 гг. были, действительно, своего рода «чистой прозой», поскольку в них был решительно подчеркнут отказ от всякого «мечтательства».

Перед самым выходом в свет «Героя нашего времени» (апрель 1840 г.) Лермонтов напечатал три стихотворения, продолжающие сюиту 1838—1839 гг.: «Как часто пестрою толпою окружен», «И скушно и грустно» и «Журналист, читатель и писатель». В первом из них смело предается позору бездушие светского общества—«приличьем стянутые маски». Старинной мечте, «святым звукам» погибших лет здесь противопоставлена действительность с ее фальшивым блеском и суетой. Это как бы окончательное прощание с «мечтательством» как с обманом («Когда ж, опомнившись, обман я узнаю»); финальные строки являются своего рода новым поэтическим лозунгом—воззванием к сатире, к «железному стиху, облитому горечью и злостью». Своеобразна формула этого лозунга: «О, как мне хочется смутить веселость их». Если сопоставить его с финалом «Поэта» («Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк» и т. д.), то надо признать, что, взывая к сатире, Лермонтов вместе с тем считает ее в данный момент невозможной. «Дума» в этом отношении очень показательна: проведенное в ней сочетание сатиры с элегией основано на сознании исторической обреченности всего «поколения». Отсюда—«И скушно и грустно», в котором Белинский услышал «глухой, могильный голос подземного страдания»; он отвел этому стихотворению «почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид, освещали бездонные пропасти человеческого духа». В письме к В. Боткину Белинский называл это стихотворение «молитвой» (противопоставляя его настоящей «Молитве»—«В минуту жизни трудную»), а по поводу «Героя нашего времени» писал ему: «Да, наше поколение—израильтяне, блуждающие по степи, и которым никогда не суждено узреть обетованной земли. И все наши вожди—Моисеи, а не Навины. Скоро ли явится сей вождь?». За всем этим стоит то же чувство исторической обреченности, которое звучит в лермонтовских стихах; именно оно заставило Белинского понять «И скушно и грустно» не как интимную «миленькую пьеску грустного содержания» (так ее поняли Никитенко и Шевырев), а как гражданское стихотворение—как трагический голос целого поколения. В этом стихотворении нет уже ни доли прежнего «мечтательства»: это первый и очень решительный шаг по новому пути. Сила этого стихо-

творения—уже не только в словах, но и в совершенно прозаических, как будто освобожденных от стиховой мелодии интонациях: «Любить— но кого же?—на время не стоит труда, а вечно любить невозможно...». Ритмическая основа стиховой речи сделана здесь почти незаметной. Это опыт, противостоящий лирике «вдохновенья» и в этом смысле согласованный с тезисом, объявленным в «Не верь себе» («Как язвы бойся вдохновенья»).

Стихотворение «Журналист, читатель и писатель», появившееся в печати одновременно с «Героем нашего времени», никогда не подвергалось конкретному анализу и изъяснению. Белинский только упомянул о нем, указав на его сходство с «Разговором» Пушкина, на изумительную «оригинальность и поразительную верность взглядов и замечаний», а также на то, что личность поэта, исповедью которого оканчивается пьеса, «является в высшей степени благородной». Белинский, видимо, не считал нужным и возможным задерживаться в общей статье на чисто литературных вопросах, поставленных этим стихотворением; между тем оно заслуживает особого и самого пристального внимания. Прежде всего— иронический эпиграф: «Поэты похожи на медведей, которые кормятся тем, что сосут свою лапу». Это, в сущности, скрывает в себе намек на то, что поэты высасывают поэзию из «пальца», а не из жизни. Чье это суждение: Лермонтова, который, значит, и подтверждает его своим стихотворением, направленным, следовательно, против современных поэтов? Или это, наоборот, чужое представление о поэтах, которое Лермонтов опровергает, выступая на их защиту? Журналист, в лице которого выведен Н. Полевой[36], изображен как низкий представитель литературной профессии, не говорящий ничего, кроме пошлостей; зато совершенно необычен и неожиданен читатель, говорящий властным тоном человека, негодующего на жалкое состояние русской словесности и требующего перемен. Как бы соглашаясь с эпиграфом, читатель упрекает писателей в том, что их сочинения не имеют ничего общего с жизнью:

С кого они портреты пишут?
Где разговоры эти слышут?
А если и случалось им,
Так мы их слышать не хотим!

Его заключительные слова звучат необычайно серьезно и сильно—как центральная тема стихотворения, сказанная голосом Лермонтова:

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретёт язык простой
И страсти голос благородный?

Читатель оказывается совсем не представителем той «толпы», о которой тут же говорит писатель: «Толпу ругали все поэты». Если его слова поддерживают эпиграф (а это именно так), то на заданный вопрос приходится ответить, что стихотворение направлено не в защиту современной литературы, а против нее. Но как же тогда понять речь писателя, о котором читатель говорит, что он одарен «и чувств и мыслей полнотой»? Здесь приходится учесть один факт, бросающий неожиданный (хотя и неполный) свет на все это стихотворение. Оно написано в драматической форме и начинается ремаркой, дающей точную мизансцену: «Комната писателя, опущенные шторы. Он сидит в больших креслах перед камином; читатель с сигарой стоит спиной к камину. Журналист входит». В альбоме Лер-

монтова 1840—1841 гг. имеется рисунок карандашом, который представляет собой точное воспроизведение этой ремарки, только без журналиста—вплоть до сигары в руке военного, стоящего спиной к камину. В больших креслах у камина сидит А. С. Хомяков (в халате); спиной к камину стоит Лермонтов. Внизу—подпись рукой Лермонтова: «Diplomatie civile et militaire»*. Смысл этой подписи, повидимому, такой: «Мы—дипломаты двух разных, но близких областей; у нас много общих интересов и задач, но отношения между нами—дипломатические». Эта подпись, надо полагать, имеет прямую связь с вопросом об отношениях Лермонтова к зарождавшемуся тогда славянофильству, еще совершенно не исследованным. Сопоставление рисунка со стихотворением «Журна-

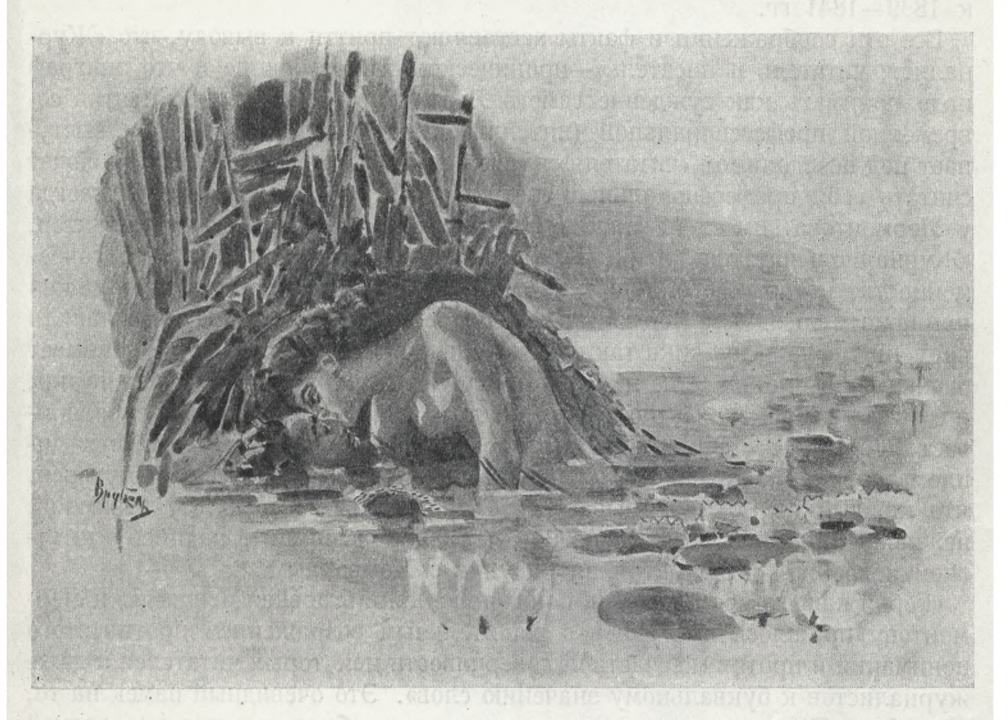


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „РУСАЛКЕ"
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.
Русский музей, Ленинград

лист, читатель и писатель» заставляет думать, что в лице читателя Лермонтов изобразил себя и свою позицию, а в лице писателя—Хомякова как представителя нового литературного движения. В таком случае речь писателя нельзя понимать как «исповедь» Лермонтова. И в самом деле: трижды повторенный меланхолический вопрос писателя «О чем писать?» трудно приписать Лермонтову, выпускающему в это время в свет свой роман и печатающему много стихотворений. Тем более трудно приписать Лермонтову финальный отказ писателя от литературной деятельности, мотивированный притом очень парадоксальными доводами: «К чему толпы неблагодарной мне злость и ненависть навлечь» и т. д. Этому резко противоречат слова о горьких лекарствах и едких истинах в преди-

* Дипломатия гражданская и военная[37].

словии к «Герою нашего времени». С другой стороны, по письмам Хомякова 1839—1840 гг. видно, что у него литературная работа, особенно стихи, не ладится: «А стихи? спросишь,—пишет он Н. М. Языкову.— Спят, кроме маленькой пьесы, написанной на днях. Rien d'occasion*». Тому же Языкову он сообщает в другом письме: «Стихов хороших никто не пишет». И еще: «От всего отбило, и от муз и от поэзии, т. е. я уж не вижу поэзии в охоте и не имею охоты к поэзии». И еще: «Хочется писать стихи, да что-то не ладятся, а прозу писать право скучно»[38].

О литературных отношениях Лермонтова и Хомякова придется сказать еще ниже; здесь укажу только на то, что Хомяков очень интересовался им и неоднократно говорил о нем в своих письмах, относящихся к 1839—1841 гг.

Все эти соображения и факты заставляют притти к выводу, что «Журналист, читатель и писатель»—ироническое стихотворение и что эпиграф надо понимать как суждение самого Лермонтова, обращенное против современной профессиональной (интеллигентской) литературы. Он выступает под псевдонимом «читателя» именно потому, что не считает и не хочет считать себя профессиональным литератором. Ирония здесь, как всегда у Лермонтова, имеет не просто сатирический, а трагический характер. «Журналист, читатель и писатель» заканчивает тот ход мыслей о современности, который был начат «Думой». К этому стихотворению можно приложить то, о чем Лермонтов говорит в предисловии к «Герою нашего времени»: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии». Кстати: здесь же Лермонтов сравнивает публику с провинциалом, который, «подслушав разговор двух дипломатов, принадлежащих к враждебным дворам, остался бы уверен, что каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной, нежнейшей дружбы». Это сравнение заставляет вспомнить надпись о штатской и военной дипломатии на рисунке с Хомяковым.

«Герой нашего времени» был понят тоже как авторская исповедь, и Лермонтову пришлось выступить с решительным возражением против этого понимания и против «несчастной доверчивости некоторых читателей и даже журналистов к буквальному значению слов». Это очевидный намек на то, что образ Печорина и самое заглавие романа были поняты вне всякой иронии, несмотря на то, что в романе последовательно и настойчиво проведена граница между автором и героем. Они знакомятся на глазах у читателя («Максим Максимыч»)—и то только для того, чтобы расстаться навсегда, не сказав друг другу и двух слов. Вся цепь повестей построена так, что автор сам постепенно узнает о своем герое и, публикуя его «Журнал», специально объясняет причины, побудившие «предать публике тайны человека», которого он «никогда не знал и... видел его только раз... на большой дороге». Это совершенно новое и, конечно, принципиально обдуманное соотношение автора и героя, подсказанное решением отказаться не только от авторских лирических «исповедей», но и от такого положения, какое было установлено, например, в «Сашке» («Он был мой друг») по образцу «Евгения Онегина». Именно поэтому вводится специальный рассказчик, Максим Максимыч, приятель героя, но человек, плохо разбирающийся в психологических «тонкостях».

* Ничего подходящего.

КАВКАЗСКИЙ ВИД С САКЛЕЙ

Картина маслом Лермонтова, 1837 г.

Институт литературы, Ленинград

Рассказ о Бэле подан читателю как «путевые записки», где фигура Максима Максимыча не менее важна и интересна, чем Печорин; автор кончает обещанием рассказать о новой встрече с Максимом Максимычем, как будто именно он, а не Печорин, является настоящим героем романа. Вместо ожидаемых размышлений по поводу рассказа о Печорине и Бэле автор обращается к читателю с неожиданным вопросом: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?». Читатель, заинтересованный Печориным, менее всего подготовлен к этому вопросу; он даже имел полное право забыть о Максиме Максимыче как о совершенно условном рассказчике. Тем более неожиданной кажется следующая за этим вопросом фраза, превращающая Максима Максимыча в героя всей повести: «Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ». В действительности дело, конечно, все-таки в Печорине, но это обнаруживается только в предисловии к его «Журналу».

Это предисловие заканчивается тоже вопросом, которого читатель мог ожидать еще в конце «Бэлы», но который был заменен там вопросом о Максиме Максимыче: «Может-быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина?». Однако ответ оказывается загадочным: «Мой ответ—заглавие этой книги.—„Да это злая ирония",—скажут они.—Не знаю». Заглавие, действительно, звучит иронично, и иначе его нельзя понять: «Вот каковы герои *нашего* времени!». Это заглавие заставляет вспомнить строки «Бородина», на которые обратил внимание Белинский: «Да, были люди *в наше время*, не то, что нынешнее племя: богатыри—не вы!». Однако ирония этого заглавия обращена, конечно, не против самой личности героя, а против «нашего времени»; это ирония «Думы» и «Поэта». Именно так следует понимать уклончивый ответ автора предисловия: «Не знаю». Это значит: «Да, злая ирония, но направленная не на Печорина самого по себе, а и на вас, читатель, и на всю современность». Это понимание поддерживается одной фразой в этом же предисловии, которая обнаруживает неожиданную заинтересованность автора в том, как читатель отнесется к герою: «Хотя я переменил все собственные имена, но те, о которых в нем ⟨в «Журнале»⟩ говорится, вероятно себя узнают, и *может-быть они найдут оправдания поступкам, в которых до сей поры обвиняли человека, уже не имеющего отныне ничего общего с здешним миром*: мы почти всегда извиняем то, что понимаем». Итак, записки Печорина публикуются автором «Бэлы» отчасти с целью апологии героя или, по крайней мере, с тем, чтобы найти объяснение и, следовательно, оправдание его поступкам. Все это намеки, требующие раскрытия, «чтения между строками».

В предисловии ко всему роману, написанном через год после его выхода (ко второму изданию) и представляющем собою ответ на критические отзывы, Лермонтов не говорит ни слова об «оправдании», но решительно заявляет, что Печорин—не автопортрет и не портрет одного человека, а «портрет, *составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии*». Тем самым Лермонтов отсылает читателя к своей «Думе», делая ее комментарием к роману: ведь именно там перечислены и раскрыты все основные пороки нового поколения. И в самом деле, эти пороки имеют прямое отношение к Печорину: «под бременем познанья и сомненья, в бездействии состарится оно»;

«и жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели, как пир на празднике чужом»; «и царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови»; «и к гробу мы спешим без счастья и без славы»,—все это имеет конкретные отзвуки в биографии Печорина и в его размышлениях о самом себе. Но «Дума», как я говорил выше, не простая сатира, и ирония, заключенная в ней, имеет трагический смысл, раскрытый Белинским,—песенка «о нашей общей участи». Таков же смысл «Героя нашего времени» и образа Печорина: это в той же мере иронический образ, в какой «Дума»—сатира. Это не просто «злая ирония», а ирония трагическая—сочетание сатиры с элегией. Отсюда и тема «оправдания», внезапно появившаяся в предисловии к «Журналу». Если Печорин—портрет целого поколения, к которому принадлежит и сам автор романа, то дело, конечно, не в пороках этого поколения самих по себе, а в породившей их эпохе. Именно поэтому Лермонтов отказывается от позиции моралиста, исправителя людских пороков: «Боже его избави от такого невежества!». В «Герое нашего времени» и в образе Печорина поставлена не личная и в этом смысле не индивидуально-психологическая, а социально-психологическая и общественно-историческая проблема—проблема «нашего поколения», «нашего времени», проблема подлинной героики. Белинский понял этот намек, сделанный «между строками»; именно эту проблему он и назвал «самым животрепещущим вопросом современности», поставленным Лермонтовым, и о ней спорил с ним в Ордонанс-гаузе в 1840 г.

Понятно, почему Лермонтов в предисловии к «Журналу» заговорил об «оправдании» поступков Печорина. Это произошло потому же, почему он не хотел «наказывать» Демона и Арбенина; но если там постановка проблемы была в основе своей отвлеченно-философской («благо в зле»), то здесь она приобрела уже конкретно-исторический и даже политический характер, особенно подчеркнутый в предисловии к роману, поскольку критические отзывы о нем (начиная с отзыва самого Николая I [39]) получили определенную политическую окраску.

Несмотря на все принятые меры, при помощи которых автор отделял себя от героя, «Журнал Печорина» был воспринят как авторская исповедь, а образ Печорина—как лирический автопортрет. Даже Белинский утверждал, что Печорин—это сам Лермонтов «как он есть» (в письме к В. Боткину), а в статье писал: «Хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним и в их взгляде на вещи—удивительное сходство». Здесь же он явно намекает Лермонтову (в этом можно видеть последствия их «спора» в Ордонанс-гаузе), что он должен перейти от стадии рефлексии к стадии «разумного сознания» и преодолеть свои старые опыты, заставляющие его видеть в жизни «то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней». Основанием для такого отождествления Лермонтова с Печориным могли быть, помимо всего другого, и «оправдательный» тон предисловия к «Журналу», и то, что ирония, заключенная в заглавии, парализуется отсутствием иронии в самом тексте романа; эта ирония сконцентрирована в описании Грушницкого, на фоне которого Печорин только выигрывает—если не как подлинный герой, то, по крайней мере, как герой романа. Что касается Максима Максимыча, то он тоже не в силах противостоять Печорину в качестве разоблачающего персонажа, даже в эпизоде прощания и обиды. Характерно, что во второй своей статье о «Герое нашего времени» (уже после гибели Лермонтова) Белинский утверждал, что для

ПЯТИГОРСК
Рисунок пером Н. Чернецова
Русский музей, Ленинград

удовлетворительного решения «самого животрепещущего вопроса современности», который поставлен Лермонтовым в романе, «нужен был великий перелом в жизни автора». В этом впечатлении от романа Белинский сходился с Герценом и со славянофилами, считавшими (как, например, Ю. Самарин), что роман Лермонтова «указывал на переходную эпоху в его творчестве» и что Лермонтов умер «в ту минуту, как друзья нетерпеливо от него ожидали нового произведения, которым он расплатился бы с Россиею... На нем лежит великий долг—его роман „Герой нашего времени". Его надлежало выкупить, и Лермонтов, ступивши вперед, оторвавшись от эгоистической рефлексии, оправдал бы его и успокоил многих»[40]. Эти слова тем более интересны, что весной 1841 г., перед своим последним отъездом на Кавказ, Лермонтов часто виделся и беседовал с Самариным; запись о смерти Лермонтова содержит, очевидно, следы этих бесед и повторяет те мысли, которые Самарин высказывал ему лично. Герцен в статье 1868 г. («Еще раз Базаров»), говоря об изменении общественных настроений около 40-х годов, вспомнил о романе Лермонтова: «В жизни все состоит из переливов, колебаний, перекрещиваний, захватываний и перехватываний, а не из отломленных кусков. Где окончились люди без знания с волей и начались люди с знанием без воли? Природа решительно ускользает от взводного ранжира, даже от ранжира по возрастам. Лермонтов летами был товарищ Белинского, он был вместе с нами в университете, а умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы и мы»[41].

Такое понимание лермонтовского романа было, очевидно, исторически законно и неизбежно, но оно, конечно, совершенно не совпадает с авторским замыслом и с его значением в перспективе внутреннего развития самого Лермонтова. На оценках и истолковании романа сказались острота позиции, которую занимал Лермонтов в отношении как к реакционным, так и к передовым кругам русской интеллигенции, и острота поднятых проблем, заставившая многих усмотреть в романе клевету на русскую действительность. Роман был прочитан с пристрастием, и многое осталось незамеченным. Не замечено было и то, что в стихотворениях 1840—1841 гг., написанных после «Героя нашего времени», Лермонтов вполне «расплатился с Россией» и со своими врагами, показав им всю глубину своей любви к России и своего понимания ее судеб. Это понял Белинский, писавший после смерти Лермонтова: «Уже кипучая натура его начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романтическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство, по примеру Куперовской трилогии, начинающейся „Последним из Могикан", продолжающейся „Путеводителем в Пустыне" и „Пионерами" и оканчивающейся „Степями"». Я думаю, что Белинский привел это заглавие куперовских романов не только для того, чтобы напомнить их читателям, но и для того, чтобы дать им понять характер лермонтовского замысла: «Последние из могикан»—это дворянство екатерининской эпохи; «Путеводитель по пустыне» и «Пионеры»—это роман о декабристах, в котором должны были появиться Ермолов и Грибоедов; «Степи»—это николаев-

ская эпоха: «век нынешний, блестящий, но ничтожный», единственное спасенье от которого—в любви к настоящей России («Ее степей холодное молчанье» и пр.).

VII

Можно было бы думать, что после «Героя нашего времени», «Сашки» и «Сказки для детей» Лермонтов совсем откажется от стихов; на самом деле получилось иначе. В 1840 г., еще до ссылки, написаны (кроме «Как часто, пестрою толпою окружен» и «И скушно и грустно») такие вещи, как «Казачья колыбельная песня», «На светские цепи» (М. А. Щербатовой), «Есть речи—значенье», «Соседка», «Пленный рыцарь», «Воздушный корабль», «Благодарность», «Горные вершины», «Ребенку», «К портрету», «Тучи»; в 1841 г. Лермонтов сам признается в письме к С. Н. Карамзиной, что им «овладел демон поэзии, т. е. стихов».

Годы 1838—1839 характерны отсутствием личной лирики,—ей вынесен приговор в стихотворении «Не верь себе». Лермонтов пишет «чисто-художественные» (по выражению Белинского) вещи, в которых «личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни»: «Три пальмы» и «Дары Терека». Первое из этих стихотворений названо «восточным сказанием»; оно ассоциируется с «Подражаниями корану» Пушкина, представляя собой своего рода парафразу на последнее из них («И путник усталый на бога роптал»). Сохранена строфа, сюжет построен на сходных мотивах, но у Лермонтова ропщут на бога пальмы, а не путник, и стихотворение кончается не восстановленной гармонией («Минувшее в новой красе оживилось»), а полным диссонансом: пальмы наказаны жестоким богом. Коран отвергнут—и стихотворение кажется возражением Пушкину. Белинский писал о «Трех пальмах»: «Мысль поэта ярко выдается—и он поступил с нею как истинный поэт, не заключив своей пьесы нравственной сентенцией. Самая эта мысль могла быть опоэтизирована только своим восточным колоритом и оправдана названием „восточное сказание"; иначе она была бы детскою мыслию». Действительно, резкость мысли, вложенной в это стихотворение, отличает его от пушкинского, и мысль эта теснейшим образом связана с «восточным колоритом»: человек оказывается неблагодарным и неблагородным разрушителем природы. В «Дарах Терека» тоже нет никакой нравственной сентенции: Терек, обращаясь к Каспию, говорит о своей вечной борьбе с «чуждой властью человека», и восторг, с которым Каспий принимает в свои объятия труп убитой казачки, кажется проявлением той же борьбы.

В этих стихотворениях Лермонтов как будто вырывается из узкой сферы психологических тем и стремится расширить рамки поэзии. Этот путь намечен еще в стихотворении «Спеша на север издалека», с его восточным колоритом и словами о «гордом ропоте человека», повторенными в заключительных строках «Демона» 1838 г. Лермонтов явно ищет новых средств выражения, нового лирического языка, пользуясь то «восточными сказаниями», то символикой народных легенд и песен, то балладными мотивами. Он возвращается к темам и образам своей юношеской лирики, чтобы придать им новый, более глубокий и обобщенный смысл. Большинство его лирических стихотворений 1840—1841 гг. развивает душевную эмоцию в форме конкретного или иносказательного сюжета. Тюремная тема приобретает характер народной баллады («Соседка») или средневековой баллады («Пленный рыцарь»); тема изгнания развивается в виде

романса, построенного на аналогии с тучами, которая здесь же превращается в контраст: «Чужды вам страсти и чужды страдания». Этот последний тип лирики подготовлен такими юношескими стихотворениями, как «Волны и люди», «Парус», «Для чего я не родился этой синею волной». Нечто подобное есть даже в «Герое нашего времени» («Бэла»): «...метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. „И ты, изгнанница,—думал я,—плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки“». Это не простое «олицетворение природы»: это поэтические аналогии, подсказанные трагическим сознанием, которое ищет соответствий и подтверждений в природе. Традиционные для лирики Лермонтова образы одинокого утеса и листка, оторвавшегося от ветки, заново оживают в его стихотворениях 1841 г. («Утес» и «Дубовый листок оторвался от ветки родимой»), развиваясь в целые лирические сюжеты. Лермонтов переводит родственные по методу стихотворения Гёте («Горные вершины») и Гейне («На севере диком стоит одиноко»), включая их в сюиту своих иносказательных пейзажей.

Тема любви и смерти (или трагической гибели), многократно повторенная в юношеской лирике, дается теперь в сложных формах загробного заклинания («Любовь мертвеца») или сюжетного романса, построенного по принципу психологической полифонии или контрапункта: сон умирающего и сон далекой от него женщины соприкасаются и сходятся, как две темы музыкальной фуги («Сон»). К этим стихотворениям примыкает перевод из Гейне—«Они любили друг друга так долго и нежно»; его заключительные строки («Но в мире новом друг друга они не узнали») очень далеки от подлинника и придают стихотворению совсем особый, трагический смысл.

Новый метод лирического повествования (в отличие от прежнего дневникового, «исповедального» изложения темы), имеющего всегда сложный «подтекст», сказался на ритме и звучании: эти элементы приобретают в стихотворениях Лермонтова 1840—1841 гг. особую значительность и выразительность. В этом отношении замечательна уже «Русалка» 1836 г.; в «Тамаре» и «Свиданье» («Уж за горой дремучею») смысловое значение ритма, интонации и речевых звуков становится необычайно ощутительным. Для поэзии того времени были новы и смелы такие речевые ходы, как: «Старинная башня стояла, чернея на черной скале» или «Волна на волну набегала, волна погоняла волну». Характерно, что в эти годы Лермонтов возвращается к оставленным им прежде трехдольным размерам, обладающим особой напевностью, или, как в «Свиданье», вводит дактилические рифмы.

Указанными жанрами и типами лирика Лермонтова последних лет, однако, не исчерпывается. Если в формах иносказательной, балладной и сюжетной лирики он находит выход для новой поэтизации прежних тем, освобожденных от авторского «я», то для личной лирики он находит тоже новые пути—в нарочитой простоте языка, в спокойной прозаической интонации, в полном отсутствии поэтических образов и сравнений.

Характерный опыт, оправдывающий утверждение Белинского, что в стихах Лермонтова явилась «чистая проза»,—послание, описывающее сражение при Валерике («Я к вам пишу»). В этом «безыскусственном рассказе», по выражению самого Лермонтова, стих использован как осо-

бый вид речевой интонации, отличающейся от обыкновенной прозаической только большей задушевностью и теплотой. В применении к военному сюжету, описывающему страшные сцены резни, эта интонация звучит трагическим контрастом.

К этому посланию примыкает «Завещание»—как своего рода эскиз к картине валерикского сражения. Простота стиховой речи достигает здесь предела: «голос не глухой и не громкий, а холодно-спокойный; выражение не горит и не сверкает образами, но небрежно и прозаично»,— писал об этом стихотворении Белинский. Особый интонационный эффект достигается здесь ритмом и системой рифм: в первых четырех строках

ПЯТИГОРСК. ДОМИК ЛЕРМОНТОВА. ОКНО КОМНАТЫ, В КОТОРОЙ ЖИЛ ПОЭТ

Фотография В. Чудинова, 1939 г.

каждой строфы четырехстопный ямб чередуется с трехстопным, что создает естественную ритмическую паузу, передышку; вторые половины строф имеют иное строение, причем их заключительные строки, в противоположность другим, связываются женскими рифмами, придающими этим строкам особый интонационный и смысловой вес:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!
Поедешь скоро ты домой:
Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

Стиховая речь мотивирована здесь исключительно интонационными оттенками, невозможными в прозе. Когда-то Лермонтов писал М. А. Лопу-

хиной: «Право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами, а теперь читать письмо то же, что глядеть на портрет: нет ни жизни, ни движения». В послании о Валерике и в «Завещании» стих играет роль именно такого нотирования, благодаря которому простая речь приобретает и жизнь и движение.

То же можно сказать и о стихотворении «Договор»; это новая редакция стихотворения 1832 г. «Прелестнице»—факт очень характерный: многое в художественном методе Лермонтова изменилось, но не настолько, чтобы между юношескими стихами и стихами 1840—1841 гг. оказалась бездна. Если в указанных выше вещах он пользуется прежними образами и темами, то в «Договоре» использован даже текст. Первые три строфы повторены с небольшими изменениями, последние две написаны заново. Лермонтов отказывается от таких «субъективных» строк, как:

Живу без цели, беззаботно,
Для счастья глух, для горя нем
И людям руку жму охотно,
Хоть презираю их меж тем!

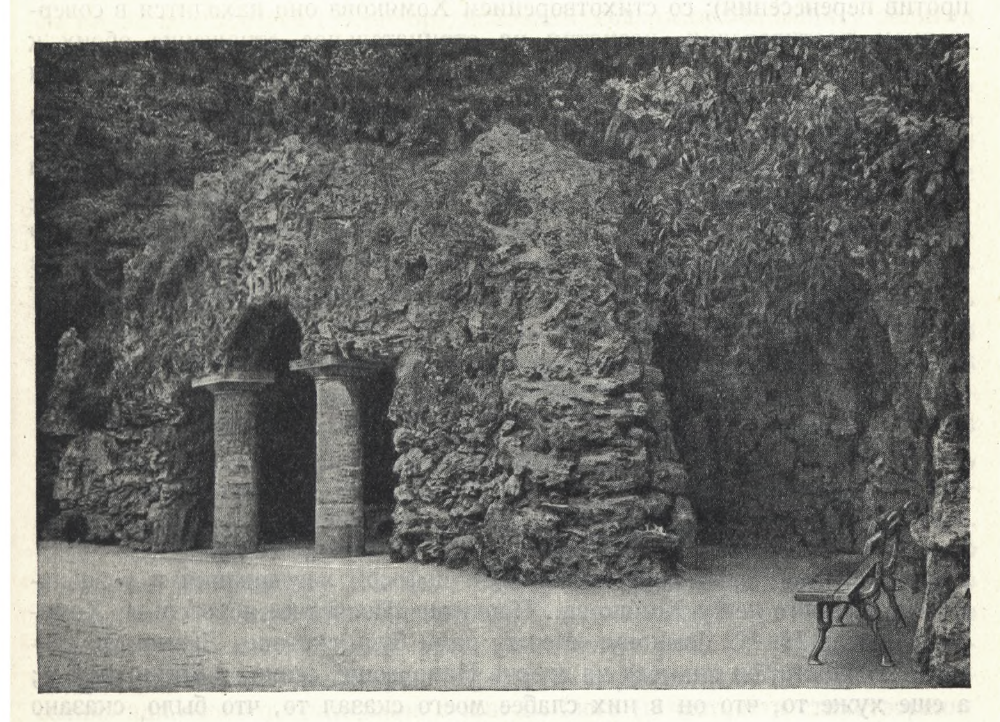
Вместо них появляются другие, более простые, лишенные парадоксальной и психологической напряженности:

Земного счастья мы не ценим,
Людей привыкли мы ценить;
Себе мы оба не изменим,
А нам не могут изменить.

В первой редакции стихотворение заканчивалось некоторым вызовом: «Мы будем счастливы, как можем, они пусть будут как хотят!»; во второй появляется та самая «холодно-спокойная» интонация, которой написано «Завещание»: «Была без радости любовь, разлука будет без печали». О стихотворении «Благодарность» Белинский писал: «Это утомление чувством; сердце просит покоя и отдыха, хотя и не может жить без волнения и движения». Таков, действительно, «подтекст» интимной лирики Лермонтова 1840—1841 гг., ведущей свое начало от «Ветки Палестины» и стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива». Итог этой лирики—«Выхожу один я на дорогу»; почти повторяя слова Белинского, Лермонтов говорит о покое («Я ищу свободы и покоя») и сне, но таком, «чтоб в груди дремали жизни силы».

Возвращение Лермонтова к темам и образам юношеских стихов сказывается не только в интимной, но и в гражданской лирике 1840—1841 гг. Возобновляется наполеоновская тема: в 1840 г. Лермонтов переводит балладу Цедлица «Воздушный корабль», в 1841 г. пишет стихотворение «Последнее новоселье». Эти вещи показывают, что он не отказался от героических традиций и идеалов юности; несмотря на все происшедшие перемены в мировоззрении и творчестве, образ Наполеона сохранил для него свое историческое величие. «Последнее новоселье» подготовлено не только юношескими стихами о Наполеоне («Наполеон», «Св. Елена» и др.), но и второй половиной «Умирающего гладиатора»; высказанное здесь отрицательное отношение к Европе, особенно к Франции, опирается на наступившую после 1830 г. реакцию. В стихотворении «Св. Елена» (1831) есть слова, прямо подготовляющие тему «Последнего новоселья»: «Порочная страна не заслужила, чтобы великий жизнь окончил в ней». Прошло десять лет—и Лермонтов возвращается к этой теме в связи с перенесением праха Наполеона с острова св. Елены в Париж (декабрь 1840 г.).

«Последнее новоселье» может быть темой отдельного исследования: это стихотворение должно быть изучено на фоне злободневных политических проблем, связанных с бонапартистскими настроениями во Франции и международной политикой русского правительства. Перенесение праха Наполеона было крупным политическим событием не только для Франции,—именно поэтому оно отозвалось во всей европейской прессе. В России оно имело особое значение в силу целого ряда исторических причин. Тема Наполеона и Франции привлекает внимание не только журналистов, но и поэтов: Подолинский пишет стихотворения «Звезда» (1840) и «Остров св. Елены» (1841), Ростопчина—«Поклонникам Наполеона», Хомяков—«На перенесение Наполеонова праха». В письме к Н. М. Язы-



ПЯТИГОРСК. ГРОТ ДИАНЫ

Фотография В. Чудинова, 1939 г.

кову (от 20 сентября 1840 г.) Хомяков, жалуясь на отсутствие охоты к поэзии, спрашивает: «Что ты не напишешь на перенесение тела наполеоновского?». Подолинский и Ростопчина протестуют против перенесения праха с острова св. Елены: «Не троньте пустынной могилы»,—говорит Подолинский; «Не трогайте костей его!»—восклицает Ростопчина. Подолинский утверждает, что прах Наполеона должен остаться на острове, «чтоб замыслам дерзким далеко со скал его призрак грозил» и чтобы не явился «другой честолюбец», который «не вспомнит о казни—и кровью полмира опять обольет». Эти намеки связаны, очевидно, с бонапартистским заговором 1840 г. и притязаниями Луи-Наполеона на трон. У Ростопчиной иная мотивировка: она говорит о «крамольном духе» Франции и старается доказать, что новая революционная Франция не имеет никаких прав на Наполеона. Стихотворение Хомякова лишено этих политических тенденций и намеков; он приветствует перенесение праха («Вы-

вайте ж бренно тело»), но с тем, чтобы возвеличить роль России и Москвы:

Пусть, когда в земное лоно
Пронесен чрез бездну вод,
Бедный прах Наполеона,
Тленью отданный, заснет,—
Перед сном его могилы
Скажет мир, склонясь главой:
Нет могущества, ни силы,
Нет величья под луной.

«Последнее новоселье» Лермонтова кое в чем соприкасается со стихотворениями Подолинского и Ростопчиной (хотя бы в решительном протесте против перенесения); со стихотворением Хомякова оно находится в совершенном противоречии, несмотря на отрицательное отношение обоих к современной Франции. Вспоминается надпись на рисунке: «Дипломатия гражданская и военная». Лермонтов выступает как реальный политик, понимающий всю политическую остроту и сложность событий, как человек, исторически мыслящий и оценивающий происходящее с точки зрения конкретного опыта революций и войн. В противоположность ему Хомяков пишет глубоко «штатское», интеллигентское стихотворение, ничего кроме отвлеченно-философских и славянофильских тенденций в себе не содержащее. Прибытие фрегата с прахом Наполеона Хомяков описывает в тонах исторической идиллии:

Он придет, он в пристань станет,
Он своей храним судьбой;
Слыша весть о вас, воспрянет
Встретить пепел дорогой,
С шумом буйных ликований,
Поздней ревности полна,
В дни несчастья, в дни страданий
Изменившая страна!

Стихотворение Лермонтова проникнуто пафосом негодования и разоблачения, которого нет у Хомякова. Прочитав «Последнее новоселье», Хомяков написал Н. М. Языкову: «Между нами будь сказано, Лермонтов сделал неловкость: он написал на смерть Наполеона* стихи, и стихи слабые; а еще хуже то, что он в них слабее моего сказал то, что было сказано мною. Это неловкость, за которую сердятся на него лермонтисты... Лермонтов так вообще хорош, что на него досадно, когда он остается ниже себя»[42]. Из этого письма следует, во-первых, что «Последнее новоселье» было написано после появления в печати стихотворения Хомякова (в «Москвитянине» 1841 г., № 1); во-вторых, очень важно и интересно упоминание о «лермонтистах». Самое употребление этого слова—признак очень характерный, указывающий на то, что Лермонтов считался представителем какого-то направления, с которым Хомяков был несогласен, хотя и ценил талант Лермонтова («Лермонтов так вообще хорош»).

Стихотворение Лермонтова было, конечно, не «неловкостью» по отношению к Хомякову, а ответом или, вернее, полемикой с ним. Только в пылу полемики, идеологические основы которой еще не вполне определились, можно было не заметить принципиального отличия «Последнего новоселья» от стихотворения Хомякова и написать (как это сделал Белинский в письме к П. Н. Кудрявцеву): «Жаль думать, что это Лермонтов,

* Очевидная описка—вместо на перенесение праха.

а не Хомяков». Это впечатление явилось у Белинского, конечно, в связи с тем, что Лермонтов говорит о Франции очень резко («И вздорная толпа, довольная собою», «Ты жалкий и пустой народ» и пр.). Это же заставило впоследствии Чернышевского увидеть в этом стихотворении прямое отражение «французоедства», систематически развивавшегося на страницах «Московского Наблюдателя»; он цитирует предисловие М. Бакунина к «Гимназическим речам» Гегеля, напечатанным в этом журнале («Французы никогда не выходили из области произвольных рассуждений, и все святое, великое и благородное в жизни упало под ударом слепого мертвого рассудка» и пр.), и заключает: «В „Последнем новоселье" Лермонтов буквально переложил эти слова в стихи»[43]. Однако Лермонтов не мог бы никак согласиться с этим предисловием, содержавшим защиту религии и «законного порядка» от революции. Ошибка Белинского и Чернышевского в отношении к «Последнему новоселью» произошла отчасти потому, что его легко было смешать с окружающим фоном патриотической лирики, а отчасти (и, пожалуй, главным образом) потому, что в то время многие стихотворения Лермонтова еще не были опубликованы и идеологические корни некоторых его взглядов и настроений были неясны.

Нападение Лермонтова на Францию не имело ничего общего с «французоедством» правых гегельянцев, проповедывавших «примирение с действительностью». В словах Лермонтова осталась незамеченной одна очень важная деталь: «Мне хочется сказать великому народу: ты жалкий и пустой народ!». Французский народ велик для Лермонтова своим прошлым, и именно этим обосновано «негодование», которым проникнуто все стихотворение. Надо принять во внимание, что оно написано в стиле страстной политической речи, а не спокойного рассуждения, в стиле импровизации, обращенной к толпе. Это речь разгневанного агитатора, который развивает картину предательства и морального падения. Здесь все краски сгущены, о чем сказано в самом начале: «Негодованию и чувству дав свободу». По силе ораторской речи «Последнее новоселье» напоминает стихотворение на смерть Пушкина: такой громкости, такого темперамента, такого голоса русская стиховая речь до Лермонтова, пожалуй, не знала. Некоторые строки и выражения «Последнего новоселья» напоминают ораторские стихи В. Гюго (в частности стихотворение «Он», посвященное Наполеону); это не случайно,—надо полагать, что Лермонтов изучал сборники Гюго («Odes et ballades», «Les Orientales») и прошел через влияние его красноречия.

Негодование Лермонтова ведет свое происхождение не от «французоедства», а от декабристских традиций, с замечательной яркостью сформулированных в «Андрее Шенье» Пушкина (1825). Это стихотворение имеет несомненные отклики в юношеской лирике Лермонтова. Отсюда, вероятно, идет тема ранней неизбежной гибели (у Пушкина: «Увы, моя глава безвременно падет»), поддержанная, конечно, самой «атмосферой» николаевской эпохи; отсюда же идет связанный с этой темой мотив, проходящий через всю его лирику:

Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд;—но меж людей
Он не годился—и враждебный гений
Его душе не наложил цепей.

Зерно этого мотива—в том же «Андрее Шенье» Пушкина:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений...

В поэме «Сашка» несколько строф посвящено французской революции 1789 г.; сначала события рассказываются со слов француза-учителя, отец которого, богатый маркиз, «жертвой стал народного волненья», а он сам «молча проклял вольность и народ» и «пришел в Россию поощрять науки». Ироническая характеристика учителя накладывает отпечаток на самый рассказ о революции, но только до того места, где заходит речь о казни А. Шенье; здесь вступает лирический тон автора («И ты, поэт, высокого чела не уберег!»), возвращающий нас к стихотворению Пушкина и заставляющий вспомнить о романе А. де Виньи «Стелло» (Шенье в тюрьме и пр.). Следует строфа, представляющая собой зародыш будущего «Последнего новоселья»:

И Франция упала за тобой
К ногам убийц бездушных и ничтожных.
Никто не смел возвысить голос свой;
Из мрака мыслей гибельных и ложных
Никто не вышел с твердою душой,—
Меж тем как втайне взор Наполеона
Уж зрел ступени будущего трона...

Начало «Последнего новоселья» даже синтаксически идет от этих строк: «Меж тем как Франция» и т. д.

Нельзя отождествлять Лермонтова с французом-учителем: он, конечно, не проклял ни вольность, ни народ, хотя революция пошла потом таким путем, с которым он не мог согласиться. С точки зрения Лермонтова террор привел Францию к пропасти, от гибели в которой ее спас Наполеон. Эта характерная для декабризма (и Пушкина) историческая концепция и лежит в основе «Последнего новоселья». Она, конечно, не имеет ничего общего ни с «французоедством», ни со взглядом Хомякова, выраженным в его стихотворении «На перенесение Наполеонова праха». Когда Лермонтов говорит, что французский народ сделал «из вольности орудье палача», которым рубил с плеча «все заветные, отцовские поверья», то он этими словами не отвергает вольность, а утверждает ее в своем (декабристском по происхождению) понимании. Именно в этом смысле он считает французский народ в прошлом «великим народом». Что касается «негодования» по адресу современной Франции, встречающей прах Наполеона «среди рукоплесканий и кликов радостных», то здесь скрывается несомненный намек на бонапартистское движение—на притязания Луи-Наполеона. Именно этим предательством и легкомыслием «великого народа» возмущен Лермонтов. Отсюда—такие слова, как «Поняв тщеславие сих праздничных забот», и такие выражения, как «жалкий и пустой народ», «ветреное племя» и пр. Лермонтов напоминает французскому народу его измену великому Наполеону именно потому, что перенесение его праха в Париж было тоже своего рода изменой или политической спекуляцией. «Последнее новоселье» вдохновлено большой политической темой, захватывающей и вопрос о международной роли России. Хомяков не понимал этой стороны вопроса и, судя по его отзыву, не заметил ее в стихотворении Лермонтова.

Полемика с Хомяковым не ограничивается «Последним новосельем»; «Родина», написанная в том же году, является ответом на стихотворение Хомякова «Отчизна», начинающееся словами: «„Гордись!"—тебе льстецы сказали». Хомяков отвечает на этот призыв льстецов: «Не верь, не слушай, не гордись!». Далее идут указания на Рим, на монголов:

ПО УКАЗУ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА

НИКОЛАЯ ПАВЛОВИЧА,

САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКАГО,

и прочая, и прочая, и прочая.

№ 709

Отъ Города Ставрополя до крепости Темиръ Ханъ-Шуры Тенгинскаго Пехотнаго полка Господину Поручику Лермантову съ будущимъ изъ почтовыхъ

давать по Двѣ лошади съ проводникомъ, за указные прогоны, безъ задержанія Дана

въ Ставрополь Мая 10 дня 1841 года.

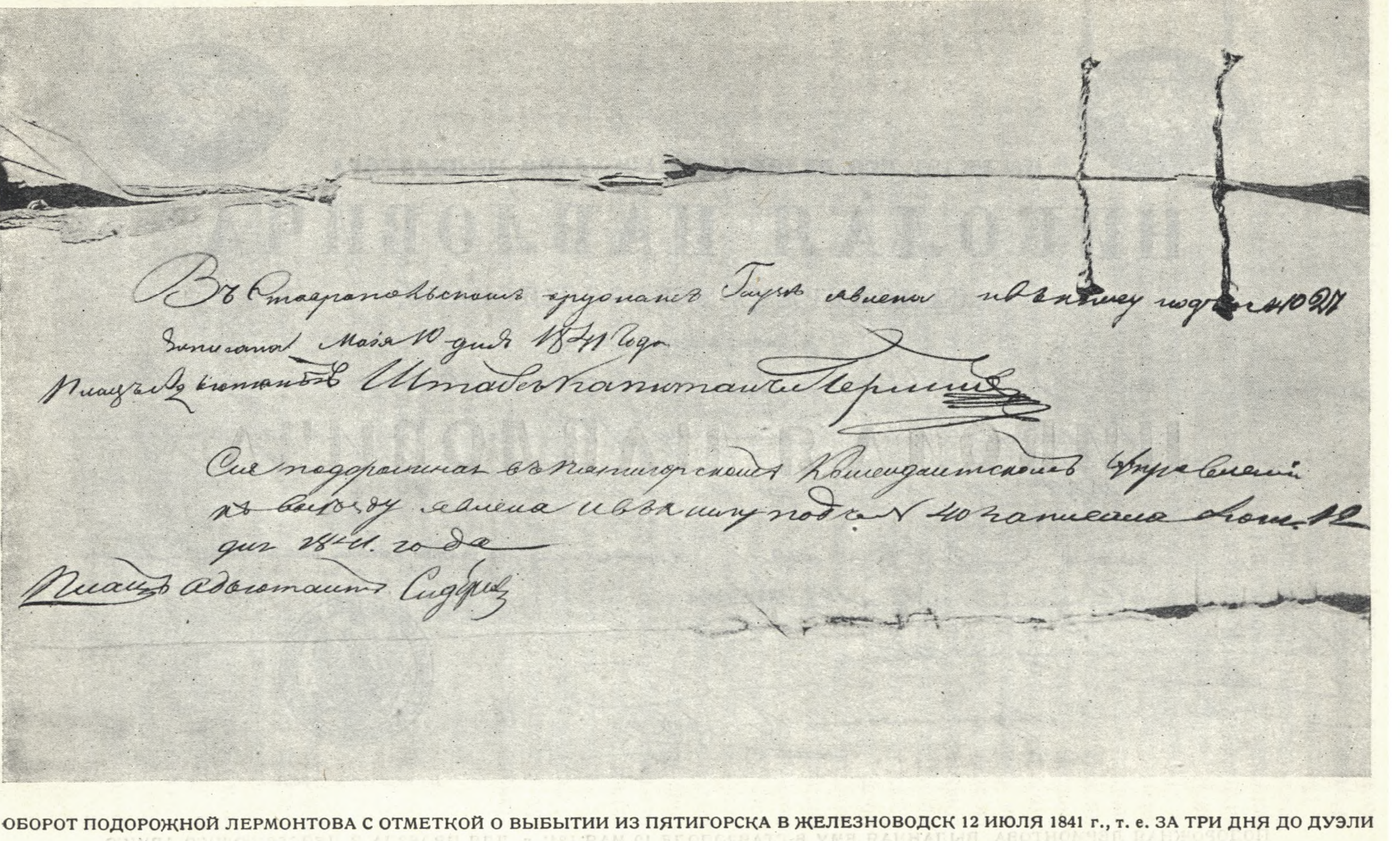
Начальникъ Кавказской Област.

Генералъ Адъютантъ Граббе

По казенной надобности.

ПОДОРОЖНАЯ ЛЕРМОНТОВА, ВЫДАННАЯ ЕМУ В СТАВРОПОЛЕ 10 МАЯ 1841 г. ДЛЯ ПРОЕЗДА В ДЕЙСТВУЮЩУЮ АРМИЮ

Институт литературы, Ленинград



Въ Ставропольскомъ [illegible] явлена и въ книгу подъ № 1027 записана Маія 10 дня 1841 года.

Плацъ-адъютантъ Штабсъ-капитанъ Черницкій

Сія подорожная въ Пятигорскомъ Комендантскомъ Управленіи къ выѣзду явлена и въ книгу подъ № 40 записана Іюля 12 дня 1841 года

Плацъ-адъютантъ Сидоровъ

ОБОРОТ ПОДОРОЖНОЙ ЛЕРМОНТОВА С ОТМЕТКОЙ О ВЫБЫТИИ ИЗ ПЯТИГОРСКА В ЖЕЛЕЗНОВОДСК 12 ИЮЛЯ 1841 г., т. е. ЗА ТРИ ДНЯ ДО ДУЭЛИ

Институт литературы, Ленинград

«бесплоден всякий дух гордыни»; затем Хомяков переходит к вопросу об истинном призвании и величии России:

И вот за то, что ты смиренна,
Что в чувстве детской простоты,
В молчанье сердца сокровенна,
Глагол творца приялa ты,—
Тебе он дал свое призванье,
Тебе он светлый дал удел...

Дело, конечно, не в этом стихотворении самом по себе: эта тема была, несомненно, предметом постоянного обсуждения при встречах Лермонтова с Хомяковым. Своей «Родиной» Лермонтов отвечал не только на это стихотворение, а на все политическое мировоззрение Хомякова. Он любит Россию тоже не за «славу, купленную кровью», но и не за «темной старины заветные преданья»—вообще не за что-нибудь («Но я люблю—за что не знаю сам?»), как Хомяков («за то, что ты смиренна» и пр.), а органически, непосредственно: деревенская картина, заканчивающаяся пляской «с топаньем и свистом под говор пьяных мужичков», противостоит сугубо книжному и в этом смысле тенденциозному, выдуманному изображению России в стихотворении Хомякова.

Встречи и беседы Лермонтова с будущими славянофилами определяют и раскрывают многое в его творчестве 1840—1841 гг. В последний свой проезд через Москву (весной 1841 г.) он часто встречался с Ю. Ф. Самариным и накануне отъезда на Кавказ вручил ему стихотворение «Спор» для передачи редактору «Москвитянина», М. П. Погодину. Самарин послал рукопись в редакцию со следующим сопроводительным письмом: «Посылаю вам приношение Лермонтова в ваш журнал. Он просил его напечатать просто, без всяких примечаний от издателя, с подписью его имени. Радуюсь душевно и за него и за вас, и за всех читателей Москвитянина»[44]. Итак, Лермонтов примкнул к «Москвитянину»? Дело было, оказывается, гораздо сложнее. Хомяков пишет Н. М. Языкову: «В Москвитянине был разбор Лермонтова Шевыревым, и разбор не совсем приятный, по-моему несколько несправедливый; Лермонтов отмстил очень благоразумно: дал в Москвитянин славную пьесу, спор Шата с Казбеком, стихи прекрасные». Речь идет о той самой статье Шевырева, в которой он сожалеет, что Лермонтов поторопился с изданием своих стихотворений, и находит их подражательными: «Мы слышим отзывы уже знакомых нам лир—и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия». Здесь же, говоря о стихотворении «И скушно и грустно» как особенно вредном и язвительно намекая на соответствующие строки «Журналиста, читателя и писателя», Шевырев писал: «Поэт!... Если вас в самом деле посещают такие думы, лучше бы таить их про себя и не поверять взыскательному свету... Нет, нет, не предавайте огню этих ваших вдохновенных мечтаний о будущем, мечтаний о мире очищенном и обмытом вашею поэтическою думою в лучшие минуты ее полной жизни! Уж если жечь, то жгите лучше то, в чем выражаются припадки какого-то странного недуга, омрачающего свет вашей ясной мысли». Надо еще прибавить, что до этой статьи в том же «Москвитянине» появилась статья Шевырева о «Герое нашего времени», где Печорин был объявлен «призраком, отброшенным на нас Западом, тенью его недуга, мелькающей в фантазии наших поэтов»[45]. Появление в том

же журнале стихотворения «Спор» (и притом без всякого примечания от редакции) должно было выглядеть как своего рода ответ Шевыреву и редакции журнала. Лермонтова волнует та же проблема отношений между Западом и Востоком, о которой так много толковали славянофилы. Известны слова, сказанные Лермонтовым А. А. Краевскому: «Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского миросозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, там на Востоке тайник богатых откровений»[46]. В записной книжке, где находится автограф «Спора», на чистом обороте предшествующего листа написано (как название задуманного отдела): «В о с т о к».

Стихотворение «Спор» сталкивает две культуры—европейскую с «азиатской». Россия движется на Кавказ как представительница европейской культуры и промышленного века. Таков неизбежный и естественный ход истории и такова роль России. В заключительных строках есть намек на сочувствие угрюмому Казбеку, но это сочувствие подсказано не вопросом о Западе и Востоке, а постоянным у Лермонтова вопросом о человеке и природе (ср. «Три пальмы»). Это тема, которую затрагивает М. П. Погодин в своих «Исторических афоризмах» (1836), вероятно известных Лермонтову: «Человек и природа сначала бывают связаны узами неразрывными и имеют одну общую историю; человек долго остается рабом земли, им обитаемой, и зависит от нее, как бы ее произведение, цветок или дерево. Образ его жизни, образ его мыслей почти определяется ею... Чем более человек образовывается, тем более выходит он из-под власти природы вещественной и из раба ее делается властелином». Кстати, в этой же книге Погодина есть и такая мысль: «Восточная или лучше сказать азиатская история (инстинктуальность, созерцательность, сосредоточенность), перешед с одной стороны, так сказать озападясь, с другой продолжается в прежнем виде, утверждается и развивается на Востоке».

«Спор» Лермонтова противостоит славянофильским тенденциям как постановка проблемы Запада и Востока во всей ее исторической сложности. Можно думать, что самое заглавие этого стихотворения скрывает в себе намек на «споры» Лермонтова с Хомяковым и Самариным о судьбах России; в таком случае оно было передано в «Москвитянин» именно как полемический ответ. Надпись на рисунке («Diplomatie civile et militaire») относится к нему в такой же степени, как к «Последнему новоселью». При учете всего этого материала образ Лермонтова последних лет приобретает очень крупные черты как образ политического мыслителя и общественного деятеля, занятого самыми злободневными международными и историческими проблемами. Именно на этой почве понятен его обостренный интерес к нарождавшемуся славянофильству и больше всего к Хомякову, погруженному в размышления о всемирной истории и о месте, занимаемом в ней Россией.

На этом фоне более понятным становится и стихотворение «Пророк», написанное в предчувствии своей трагической судьбы. «Герой нашего времени» был истолкован как клевета на русскую жизнь. Николай I, мнение которого повлияло, конечно, на критику, объявил этот роман «жалкой книгой, обнаруживающей большую испорченность ее автора».

Сборник стихотворений 1840 г. был встречен ядовитыми намеками и советами сжигать такие вещи, как «И скушно и грустно». Никакие хлопоты об отставке и возвращении в Россию не действовали. После непродолжительного отпуска (в начале 1841 г.), на который Лермонтов возлагал большие надежды, ему пришлось тащиться обратно на Кавказ. В письме, написанном за две недели до гибели (28 июня 1841 г.), он сетует на бабушку: «То, что вы мне пишете о словах г. Клейнмихеля, я полагаю, еще не значит, что мне откажут отставку, если я подам; он только просто не советует; а чего мне здесь еще ждать? Вы бы хорошенько спросили только, выпустят ли, если я подам». Его не выпустили, и он сам понимал, что оказался в плену.

ПЯТИГОРСК. ПАМЯТНИК НА МЕСТЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ПОГРЕБЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА

Фотография В. Чудинова, 1939 г.

Образ «пророка», которому нет места на земле, подсказан этим трагическим положением.

В предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов, отвечая критикам, отказывался от роли «исправителя людских пороков» и насмешливо восклицал: «Боже его избави от такого невежества!». Однако этот путь «невежества» был исторически неизбежен для русской литературы, и он предначертан в стихотворении «Пророк». Лермонтов подошел вплотную к этому вопросу, как он подошел вплотную к вопросу об отношении к интеллигенции и к народу («Родина»). В «Герое нашего времени» и в стихотворениях последних лет он является уже предшественником русской литературы второй половины века. Дальнейшее изучение творчества Лермонтова, окруженное всей проблематикой 30—40-х годов, должно раскрыть еще многое, пока нам не совсем ясное, и подтвердить слова Огарева, назвавшего Лермонтова «самым сильным человеком в русской поэзии, даже не исключая Пушкина»[47].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] А. Блок, Собрание сочинений, 1934, XI, 221.

[2] «М. Ю. Лермонтов».—«Классики русской литературы», Гослитиздат, М.—Л., 1937, 175—188.

[3] А. Блок, Собр. соч., XI, 301—306.

[4] Л. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное издание, 47.

[5] П. Анненков, Литературные воспоминания, 1909, 206.

[6] А. Герцен, Полное собрание сочинений и писем под ред. М. Лемке, VI, 373.

[7] А. Герцен, Полн. собр. соч., XII, 52.

[8] Д. Веневитинов, Собрание сочинений, изд. «Academia», 1934, 218—219.

[9] Ср. в «Стансах» («Я не крушуся о былом»): «На светлый запад удалюсь».

[10] Д. Веневитинов, Собр. соч., 223.

[11] Там же, 216.

[12] Там же, 218.

[13] П. Анненков, цит. соч., 207.

[14] А. Герцен, Полн. собр. соч., I, 120.

[15] «Дневник В. К. Кюхельбекера», 1929, 230.

[16] Д. Веневитинов, Полн. собр. соч., 136.

[17] «Атеней» 1858, № 48.

[18] «Русский Мир» 1872, № 205.

[19] См. статью Т. Левита, Альманах «Цефей» во втором полутоме Лермонтовского сборника «Литературного Наследства».

[20] Русский перевод: Ф.-В. Шеллинг, Философские исследования о сущности человеческой свободы, 1908.

[21] Ср. слова Герцена о «ненависти из любви».

[22] Русский перевод: Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, М.—Л., 1935.

[23] См. в статье Ю. Тынянова, В. К. Кюхельбекер.—«Сочинения Кюхельбекера».—«Библиотека поэта», I, XI.

[24] «Татевский сборник» С. Рачинского, 1899, 47.

[25] И. Андроников, Лермонтов в Грузии.—«Красная Новь» 1939, № 10-11.

[26] Там же. Ср. статью М. Рафили, Пушкин и Мирза Фатали Ахундов.—«Пушкин. Временник Пушкинской Комиссии», сб. II, 1936.

[27] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, 1891, 303.

[28] Б. Реизов, Творчество Бальзака, 1939, 154.

[29] «Исторический Вестник» 1884, № 6.

[30] П. Висковатов, цит. соч., 225, 259—260.

[31] См. его статью «Святослав Раевский, друг Лермонтова» во втором полутоме Лермонтовского сборника «Литературного Наследства».

[32] И. Панаев, Литературные воспоминания, 1928, 311.

[33] См. статью Н. Бродского, Поэтическая исповедь русского интеллигента 30—40-х годов.—Сб. «Венок М. Ю. Лермонтову», 1914, 96.

[34] См. статью Э. Герштейн, Лермонтов и «кружок шестнадцати».—«Литературный Критик» 1940, № 9-10.

[35] «Сочинения М. Ю. Лермонтова» под ред. П. Висковатова, 1891, II, 333, 344, 347.

[36] Это убедительно доказывает Н. Мордовченко; см. ниже его статью «Лермонтов и русская критика 40-х годов».

[37] Сомнительно, чтобы рисунок этот был сделан Лермонтовым; это—зарисовка беседы Лермонтова с Хомяковым, сделанная, повидимому, с натуры третьим лицом. В таком случае надпись Лермонтова приобретает сугубо важный смысл.

[38] А. Хомяков, Сочинения, VIII, 39, 90, 96, 97.

[39] См. «Литературный Критик» 1940, № 2.

[40] См. в статье Э. Герштейн, Отклики современников на смерть Лермонтова.—«Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей. М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы», 1939, 68.

[41] А. Герцен, Полн. собр. соч., XXI, 235.

[42] А. Хомяков, Сочинения, VIII, 96, 100.

[43] Н. Чернышевский, Избранные сочинения, 1931, IV.

[44] Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, 1892, VI, 206.

[45] «Москвитянин» 1841, ч. II, № 4, ч. I, № 2.

[46] П. Висковатов, цит. соч., 368.

[47] Из неоконченной статьи «С утра до ночи».—«Стихотворения и поэмы».—«Библиотека поэта», 1937, I, 357.

КРУГ ИДЕЙ ЛЕРМОНТОВА

Статья В. Асмуса

I

Лермонтов—один из самых трудных для изучения писателей. Ни простота и энергия выражения, ему присущие, ни афористическая чеканность его мысли, ни резкая определенность его характера не могут устранить препятствий, с которыми встречается всякий, кто ставит перед собой задачу очертить круг идей Лермонтова, характеризовать его мировоззрение. Лермонтов — поэт глубокой, напряженной и страстной мысли. «Дума»—не только название одного из замечательнейших его стихотворений, но вместе наименование одного из характернейших жанров лермонтовской лирики, насквозь медитативной. Но в то же время Лермонтов умер в возрасте, когда даже у людей, все призвание которых—в философском мышлении, контуры самой мысли, состав определяющих лицо мыслителя идей еще только начинают вырисовываться.

Но этого мало. Философская мысль выступает у Лермонтова не в чекане отвлеченных понятий, но как грань поэтического изображения мира, поэтического выражения чувств и поэтического действия на мысль, чувство и поведение. Своеобразие идейного развития Лермонтова есть в значительной мере своеобразие путей, по которым русские писатели первой половины прошлого века приходили к философским проблемам. Среди крупных русских писателей, выступивших в 20-х и 30-х годах XIX в., лишь очень немногие получили строгое и систематическое философское образование. Философская одаренность рано пробудилась в русском обществе, но не нашла поддержки в исторических условиях развития русской государственности. Правительство, министерство просвещения, университетское начальство боялись философской мысли и подавляли ее еще слабые ростки.

При таких обстоятельствах философское образование и просвещение, круг философских идей, доступных писателю, входили в его сознание и становились органической частью его духовного мира не столько путем прямого, обеспеченного организацией высшей школы глубокого и систематического изучения философии, сколько более косвенными путями— через журналистику (поскольку в ней находили отражение философские веяния) и в особенности через изучение поэтов, драматургов и прозаиков Запада, творчество которых оказалось насыщенным философскими, моральными, психологическими и эстетическими идеями. В этом направлении влияли Шиллер, Гёте, Байрон.

Результатом этого исторически сложившегося положения философии в России было крайнее своеобразие философского развития русских писателей. Редкая литература в кругу литератур мирового значения представляет пример такой тяги к философскому осознанию жизни, искусства,

творческого труда, какой характеризуется именно русская литература. И в то же время редкая литература отмечена в такой мере, как русская, своеобразием, порой причудливостью путей философского развития крупнейших ее талантов.

Лермонтов не составляет здесь исключения. Источники и корни его философской рефлексии перепутаны и глубоко погружены в темную почву, неисследованную, да и вряд ли доступную окончательному исследованию. Огромная потенциальная философичность Лермонтова, поразившая Белинского мощь его духа сочетаются в Лермонтове не только с неопределенностью далеко не установившейся мысли, но даже внушают порой впечатление какого-то горького недоверия к самому акту отвлеченной философской мысли.

В «Фаталисте», в одном из выразительнейших мест, перекликающемся с мыслями «Думы», Лермонтов осуждает отвлеченную мысль, отождествляет ее с мечтательностью, парализующей силу и постоянство практической воли:

«И много других подобных дум проходило в уме моем; я их не удерживал, потому что не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли; и к чему это ведет?.. В первой молодости моей я был мечтателем; я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мое беспокойное и жадное воображение. Но что̀ от этого мне осталось? одна усталость, как после ночной битвы с привидением, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил и жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скушно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» (Лермонтов, Полное собрание сочинений, изд. «Academia», т. V, стр. 317*).

Идея, мысль, представляет в глазах Лермонтова ценность не сама по себе, но как форма и основание изменяющего человека и жизнь действия. Положение это—краеугольное для Лермонтова. Тезис о первенстве воли и практического разума, обоснованный в немецком идеализме (особенно у Фихте-старшего) путем сложной и трудной диалектики, у Лермонтова выступает как органический устой его поэтического мировоззрения. Возможно, что тезис этот вошел в сознание Лермонтова не без посредства Гёте, который сам разделял положение Фихте о примате действования («вначале было дело»).

Но каковы бы ни были пути, на которых оформилась и созрела мысль Лермонтова, при всех условиях поражает сила, с какой эта мысль властвует над сознанием поэта. Мысль эта—самый важный, наиболее четко сформулированный и продуманный тезис его философских размышлений. Естественность, органичность, непринужденность, с какими мысль эта выступает у Лермонтова, несколько скрадывают, стушевывают ее принципиальный характер. И все же формулы, в какие отливается эта мысль, поражают своей силой, законченностью, сконцентрированной в ней потенциальной философской значительностью: «...идеи—создания органические... их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей,

* В дальнейшем обозначается только том—римской цифрой и страница—арабской цифрой. Разрядка всюду наша.—*В. А.*

т о т б о л ь ш е д р у г и х д е й с т в у е т; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара» (V, 271).

ЛЕРМОНТОВ
Акварель А. Клюндера, 1838 г.
Артиллерийский исторический музей, Ленинград

Нелюбовь к отвлеченной мысли, которая остается т о л ь к о отвлеченной, не переходит в жизненное действие,—черта глубоко национальная, характерная для Лермонтова как мыслителя и писателя именно р у с с к о г о.

В развитии этой мысли поэт заходил порою так далеко, что отвлеченное познание представлялось ему не столько как условие успешности и плодотворности действия, сколько в качестве отрицательной силы, парализующей уверенность, энергию, безотчетную безошибочность прак-

тического акта. В этом смысле изображается обеспложивающее воздействие чрезмерно отвлеченного познания в «Думе»:

Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно*.
Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей
(II, 39).

Лермонтов отнюдь не был ненавистником разума и хулителем познания. В его волюнтаризме не сыскать и следа того алогизма, неверия в познавательную мощь ума и науки, которые так характерны для современных Лермонтову волюнтаристов Запада. «...Ум и душа, показываясь наружу,— писал Лермонтов,—придают чертам жизнь, игру и заставляют забыть их недостатки» (V, 117). Он сетовал, что в современной ему России слишком мало обществ, где ценят ум: «...таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше, вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона» (там же). «Надо полагать,— жаловался он М. А. Лопухиной,—что люди вовсе не созданы мыслить, потому что мысль сильная и свободная—такая для них редкость» (V, 512).

Натура страстная и волевая, Лермонтов в то же время был того убеждения, что страсти, при всем их значении, суть лишь подготовительная ступень к развитию идей, мысли, познания, самосознания. «Страсти,—писал он,—нечто иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться: многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а ни одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы; полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов: душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной сердца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью,—лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие» («Герой нашего времени», V, 271).

Лермонтов знал по собственному опыту и ценил раздвигающую обычные рамки познания до безмерности пространства и времени силу мысли:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнию иной,
И о земле позабывал...
(I, 173).

Так, мысль о вечности разрешает, по свидетельству Лермонтова, противоречия и загадки, которые для непосредственного опыта жизни—чувства и страсти—остаются неразрешимыми:

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами; каждый звук

* Современное поэту поколение.—*В. А.*

Гармонии вселенной, каждый час
Страданья или радости для нас
Становится понятен, и себе
Отчет мы можем дать в своей судьбе
(I, 177).

Не мысль, не познание, не разум отвергает Лермонтов, но мысль, оторванную от действия, познание, не оплодотворяющее жизнь, разум, разобщенный с волей, холодный, бездейственный. Только в этом смысле следует толковать частые у Лермонтова сентенции вроде известных строк:

И размышлением холодным
Убил последний жизни цвет
(II, 90).

или самопризнания вроде печоринского:

«Из жизненной бури я вынес только несколько идей—и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» («Герой нашего времени», V, 298).

Только осуществленная мысль, только идея, претворившаяся в дело, представляют значение в глазах Лермонтова. С этим взглядом тесно связывается понятие Лермонтова о совершенстве. Ему был вполне чужд отвлеченно-трансцендентный взгляд на совершенство как на идеал, к которому следует стремиться, но который в то же время заведомо никогда не может быть осуществлен. Только идея, способная стать действительностью,—такова мысль Лермонтова,—заслуживает права быть образцом или нормой совершенства.

Взгляд этот не только глубок и истинен философски[1], но в то же время по существу оптимистичен, дышит верой в человека, в его силы, в его реальные способности к совершенствованию:

Когда б в покорности незнанья
Нас жить создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу б не вложил,
Он не позволил бы стремиться
К тому, что не должно свершиться,
Он не позволил бы искать
В себе и в мире совершенства,
Когда б нам полного блаженства
Не должно вечно было знать
(I, 220).

Самое стремление к славе, честолюбие может быть оправдано, по Лермонтову, если в основе его лежит стремление к действительному совершенству:

К чему ищу так славы я?
Известно, в славе нет блаженства,
Но хочет все душа моя
Во всем дойти до совершенства.
Пронзая будущего мрак,
Она бессильная страдает
И в настоящем все не так,
Как бы хотелось ей, встречает
(«Слава», I, 302).

Той же высокой оценкой направленного к совершенствованию действия оправдывается в глазах Лермонтова гордость, в которой Лермонтова привлекает не надменная кичливость, не превознесение своих заслуг, но великая практическая и плодотворная сила, способность гордого существа дольше и энергичнее противостоять всему, что мешает его действованию, осуществлению его планов и задач:

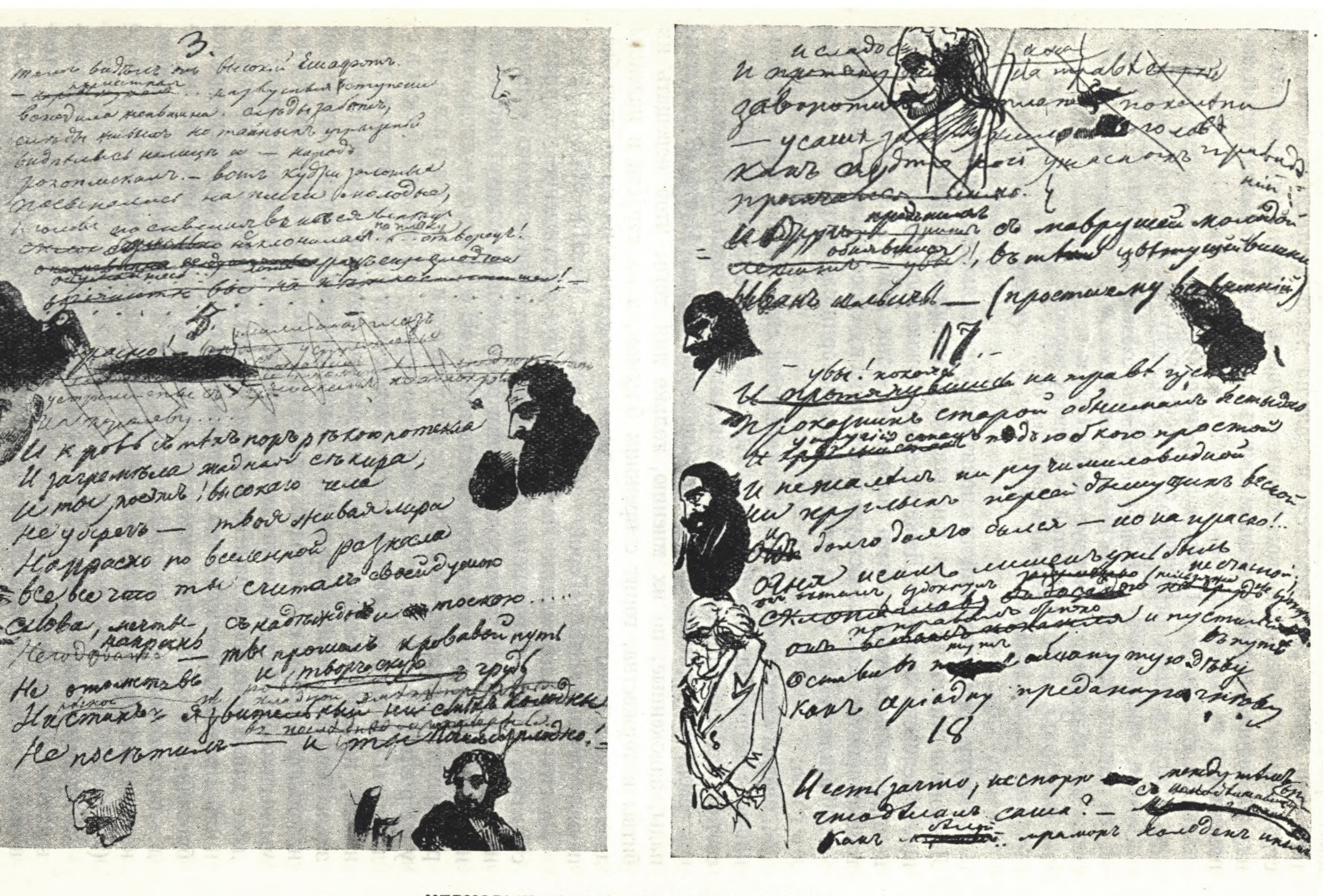
Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей...
(I, 177).

В художественной объективизации деятельное и потому потенциально плодотворное качество гордости раскрыто в характере Печорина. «Любившая раз тебя,—пишет Печорину Вера,—не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин, не потому, чтоб ты был лучше их, о нет! но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоем голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая... никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами, и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном» («Герой нашего времени», V, 306—307).

Отношением к действию определяется значение, какое для Лермонтова имеет воля. Волюнтаризм Лермонтова далек от какой бы то ни было мифологической метафизики и мистики в духе Шопенгауэра,— это лишь убеждение в том, что именно воля есть источник и условие деятельности, творчества, начала положительной, равно как и разрушительной активности.

«И в самом деле, что может противустоять твердой воле человека?— воля—заключает в себе всю душу, хотеть— —значит ненавидеть, любить, сожалеть, радоваться,—жить, одним словом; воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса..... о если б волю можно было разложить на цифры и выразить в углах и градусах, как всемогущи и всезнающи были бы мы!..» («Вадим», V, 83).

Твердое намерение, по Лермонтову, «повелевает природе и случаю» (V, 25), является условием не только реальных перемен, производимых деятельностью человека, но, в случае успеха, и самой оценки его действий. Задолго до Достоевского Лермонтов наметил одну из идей, разработанных автором «Преступления и наказания». Моральная и историческая оценка совершаемых человеком действий,—такова мысль Лермонтова,—определяется не столько согласованностью этих действий с отвлеченными понятиями и нормами добра и зла, сколько способностью человека реально свершить задуманное, перешагнуть через черту, отделяющую в обычном представлении добро от зла. Только волевая сила, обеспечивающая действительный—победоносный—переход через эту черту, только действительный успех содеянного



ЧЕРНОВЫЕ АВТОГРАФЫ ПОЭМЫ „САШКА“

Публичная библиотека, Ленинград

дают право на изменение моральной оценки, на провозглашение великим того, что обычно расценивается—и должно расцениваться—как злодейство людьми слабыми, неспособными нарушить запрет, одержать победу над тормозящими действие, размагничивающими волю принципами и заповедями:

Поверь: великое-земное
Различно с мыслями людей.
Сверши с успехом дело злое—
— Велик; не удалось—злодей;
Среди дружин необозримых
Был чуть не бог Наполеон;
Разбитый же в снегах родимых
Безумцем порицаем он...
(I, 67).

В кругу представлений и понятий, определяющих мировоззрение, Лермонтов ничто не ценит так высоко, как представления, усиливающие в человеке в о л ю. Даже заведомо ложное понятие о действующих в мире законах может быть оправдано,—так думал Лермонтов,—если только понятие это способствует росту в о л и, способности д е й с т в и я.

В «Фаталисте» под углом этого взгляда Печорин рассматривает а с т р о л о г и ю:

«...звезды спокойно сияли на темноголубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права. И что ж? эти лампады, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником!» («Герой нашего времени», V, 316—317).

До сих пор рассуждение Печорина—обычное рассуждение материалистически, в духе научных понятий мыслящего, образованного человека нашего времени. Но тотчас же за этим рассуждением следует неожиданное, уже чисто лермонтовское заключение: «Н о з а т о, — продолжает размышлять Печорин,—к а к у ю с и л у в о л и п р и д а в а л а и м у в е р е н н о с т ь, ч т о ц е л о е н е б о, с с в о и м и б е с ч и с л е н н ы м и ж и т е л я м и, н а н и х с м о т р и т с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастия, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и сильного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми, или с судьбою...» (там же).

С таким взглядом на волю Лермонтов должен был отвергнуть как несовместимое с достоинством человека всякое пассивно-созерцательное отношение к жизни. Даже основанная на познании н а д е ж д а представляется ему недостойной активного, стремящегося, действующего человека. «Зачем же подавать надежды?»—жалуется Грушницкий на княжну Мери Печорину. «Зачем же ты надеялся?»—отвечает ему Печорин.—«Желать

и добиваться чего-нибудь—понимаю, а кто ж надеется?» («Герой нашего времени», V, 279).

Мысли Лермонтова о центральном значении воли—не столько теория или психологическая гипотеза, сколько попытка самосознания или самопознания. Лермонтов действовал так, как он действовал, не потому, что у него была известная «теория» воли, но наоборот: «теория» эта появилась у Лермонтова потому, что ему свойственно было жить и действовать, подчиняя чувства и мысли волевому началу. «Воспитание воли» для Лермонтова—не тезис отвлеченной педагогики или психологии, но поглощающее большую часть сил и времени реальное содержание его жизни и деятельности. Человек должен быть готов к действию. Средством этой подготовки могут быть только воспитание и упражнение воли. Твердость намерения и решительность действия приходят не как дар судьбы. Они добываются тренировкой, предполагают длительную работу, своего рода эксперимент над собственной волей.

У Лермонтова экспериментирующая работа над воспитанием воли настолько берет верх над прочими видами самовоспитания, что зачастую приводит к игнорированию *целей* действия, довольствуется выбором целей *ничтожных и малодостойных*. Обычно это—испытание и закаление воли в узкой сфере отношений любви.

Мотивировка этих, зачастую сомнительных и малоценных, упражнений—чисто волюнтаристическая. Искусство возбуждать к себе любовь есть, в глазах Лермонтова, высшая форма волевой победы, торжества человека над человеком. «...возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха—не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права,—не самая ли это сладкая пища нашей гордости?.. Если б я почитал себя лучше, могущественнее всех на свете, я был бы счастлив; если б все меня любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви» («Герой нашего времени», V, 270—271). Самое зло, рассматриваемое с этой точки зрения, определяется и даже оправдывается как условие и форма действования и торжества именно воли:

«Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого; идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности...» (там же). «...есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет» (там же).

Человек, сознавший важность и первенство волевого начала, неизбежно будет стремиться к его приумножению и выращиванию. Его образ действий—отнюдь не поиски наслаждений. Высшее из признанных им наслаждений—наслаждение силой власти—не может быть куплено иначе, как ценой борьбы с трудностями, препятствиями и прямыми опасностями. Жизнь, непрерывно обтачиваемая на оселке волевого искуса и испытания, есть жизнь затрудненная, исполненная борьбы и противоречий.

Только для поверхностного взгляда существование людей, подобных Печорину, может представляться как непрерывная цепь эгоцентрически мотивированных удовольствий. Разумеется, есть в Печорине и эта черта—своеволие и нетерпение никакими нормами не сдерживаемого, никаких

запретов не признающего желания. «Таков уж был человек»,—так отзывается о Печорине Максим Максимыч:—«что̀ задумает, подавай; видно в детстве был маменькой избалован» («Герой нашего времени», V, 214). На упреки Максима Максимыча, узнавшего о похищении Белы, Печорин отвечает просто: «Да когда она мне нравится?..» (там же, 201). Более того. Дело не в ответе, не в словах, а в том выражении непреклонной, победоносной, не поддающейся на убеждения воли, с каким эти слова произносятся. «Что прикажете делать?»—поясняет Максим Максимыч.— «Есть люди, с которыми непременно должно соглашаться» (там же, 202). И все же нравственный характер людей, подобных Печорину, разумеется, не исчерпывается мелким и пошлым эгоизмом ищущей одних лишь наслаждений автономной воли.

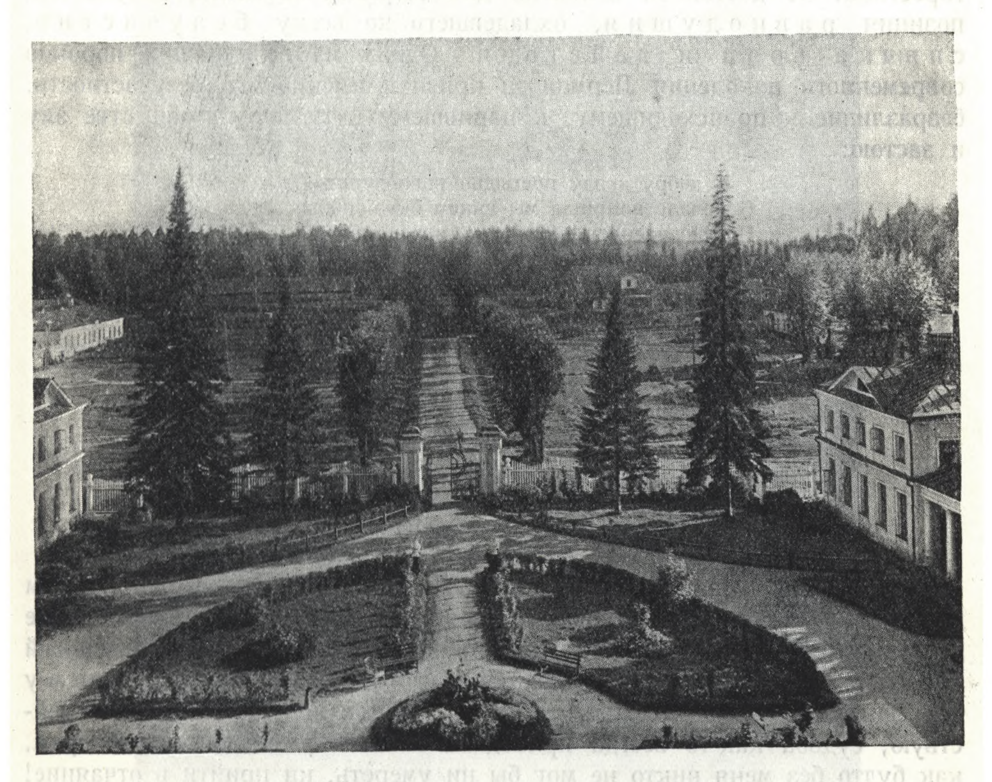
Тот же волюнтаризм обрекает Печорина на одиночество, лишает его друзей, противопоставляет его «свету», т. е. его обществу. «Я к дружбе неспособен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае—труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать...» (там же, 211). Еще более тяжким для людей печоринского склада оказывается неизбежная противопоставленность их обществу,— если общество, как это было в эпоху Лермонтова, состоит из людей с ничтожной и притом подавленной, подчиненной и неразвитой волей.

Мысль эта отчетливо выражена в «Княгине Лиговской». «...свет,— читаем мы здесь, — не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю: — свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению» (V, 111).

Но главный источник трудностей и противоречий, с какими должна встретиться направленная к самосовершенствованию, к стяжанию власти воля,—в н у т р е н н и й. Беспрерывное упражнение, экспериментирование воли над собой и над другими ведет неизбежно к ряду самоограничений, лишений и страданий, почти наверняка исключающих покой и счастье. Таков Лермонтов, таковы его герои. Их рост, т. е. совершенствование их воли, власти над людьми, основан не только на беспрерывном моральном и психологическом экспериментировании, образцы которого показаны в отношениях Печорина к княжне Мери, Грушницкому, Вере, Вуличу,—но и на беспрерывной борьбе, в какую неизбежно вовлекает всякий эксперимент человека над человеком, испытание власти над его волей. Каковы бы ни были литературные источники этого экспериментирования, изображаемого Лермонтовым,—следует ли их видеть в творчестве Бенжамена Констана[2] или, что гораздо менее вероятно, в изображении морально-психологического эксперимента у Стендаля, или в каких-либо иных, до сих пор не выясненных образцах,—смысл самого явления, каким его рисует Лермонтов, совершенно ясен. Действование Печорина, поступок, совершаемый им относительно других людей, его окружающих, обычно продиктован не непосредственным интересом к этому лицу или его судьбе, но в первую очередь соображением о том значении, какое этот поступок может получить в деле испытания либо силы своей власти над чужой душой (Печорин—Бэла, Печорин—Мери), либо совершенства своего познания сил, управляющих чувствами других людей (Печорин— Мери, Печорин—Грушницкий), либо, наконец, в деле испытания собственной воли и судьбы (поступок Печорина в «Фаталисте»).

Постижение жизни как деятельности, а воли как источника действования рано связалось у Лермонтова с другой важной мыслью—с мыслью о неразрывном сплетении жизни и действия с борьбой. Еще в семнадцатилетнем возрасте Лермонтов с удивительной силой выразил мысль о ничтожестве жизни, не оправданной борьбой, запечатлел страстную жажду увековечить каждый прожитый день достойным бессмертия действованием:

Так жизнь скучна, когда боренья нет.
В минувшее проникнув, различить
В ней мало дел мы можем, в цвете лет
Она души не будет веселить.



СЕРЕДНИКОВО, ЦВЕТНИК ПЕРЕД ГЛАВНЫМ ДОМОМ И БОКОВЫЕ ФЛИГЕЛЯ
Фотография В. Чудинова, 1937 г.

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что̀ значит отдыхать.
Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
Но что ж? Мне жизнь все как-то коротка
И все боюсь, что не успею я
Свершить чего-то!

(«1831-го июня 11 дня», I, 178—179).

Тема борьбы как животворящего источника действия—одна из центральных у Лермонтова. Так велико, по Лермонтову, возвышающее, расширяющее пределы жизни и познания значение борьбы, что самые

враги для Лермонтова—не только ненавистные противники, но вместе с тем и в каком-то смысле любимые существа. Во врагах Лермонтов любит повод и побудительную причину высшего напряжения деятельных сил борьбы: «...я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда на страже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерение, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть всё огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов,—вот что я называю жизнью» («Герой нашего времени», V, 280).

Из всех возможных жизненных позиций самой неприемлемой, самой горестной, не достойной человека для Лермонтова была, разумеется, позиция равнодушия, охладевшего ко всему безучастия, спячка воли и действия. Одним из величайших пороков современного поколения Лермонтов признал именно его безучастность, безразличие к происходящему, к царившему в ту пору в обществе злу и застою:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властию—презренные рабы.
. . . .
Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства—
Зарытый скупостью и бесполезный клад.
И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови

(«Дума», II, 39—40).

Печорин, сознающий в себе как порок «неспособность к благородным порывам» (V, 288), в самом своем скепсисе и охлаждении остается все же деятельным и в этом смысле, несмотря на негативный, разрушительный характер деятельности, возвышается над своими, даже к такому действию не способными современниками: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?» («Герой нашего времени», V, 277).

Две проблемы неизбежно должны встать перед исповедующим мировоззрение, подобное лермонтовскому: проблема смерти и проблема детерминизма, т. е. предопределенности человеческих действий общим строем и механизмом мира и человеческой жизни. Кто полагает все значение существования в действовании, в утверждении и укреплении воли, в борьбе, для того, естественно, вопросом большой важности оказывается вопрос, в какой мере может быть примирено это значение жизни с фактом всепоглощающей смерти, неумолимо пресекающей всякое действие, всякое движение воли, всякое напряжение борьбы. Не менее неизбежной и серьезной оказывается также проблема детерминизма. Кто усвоил взгляд на жизнь как на воспитание, рост и совершенствование личной воли, тому не уклониться от вопроса

о том, в какой мере самобытность, спонтанейность воли, сознаваемая как факт величайшей реальности с точки зрения субъекта воли и действования, может быть согласована с предопределенностью всех событий и поступков—с точки зрения объективной причинности, которой подчинены все, в том числе и субъективные, явления.

СЕРЕДНИКОВО, БЕЛЫЙ МОСТИК

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

Что в подобной постановке вопроса кроется метафизически неправомерное «или-или»—об этом не мог догадываться Лермонтов в тех условиях философского образования и развития, какие выпали на его долю. Тем интереснее способ, посредством которого Лермонтов разрешает осознанное им противоречие.

В самой постановке вопроса сказывается первенствующая в системе идей Лермонтова мысль о ценности действования. Отношение Лермонтова к смерти принципиально выше, зрелее, глубже отношения к ней Льва Толстого, хотя Лермонтов размышлял о смерти в юности, а Толстой

в пору полной зрелости и мужества мысли. Вопрос о смерти вовсе не сводится у Лермонтова к одному лишь страху перед уходом из жизни в темную пустоту небытия. Еще меньше это боязнь физического уничтожения. В минуты отвращения к ненавидимой им неправде социального строя, к пошлости и ничтожеству окружавшего его светского общества Лермонтов знал приливы тоски, для которой смерть представлялась желанным освобождением. «Что ж?»—размышляет накануне дуэли Печорин,—«умереть, так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я—как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!..» («Герой нашего времени», V, 296). Тот же Печорин после дуэли с Грушницким едва ли не ищет смерти в путешествии по диким и глухим странам Востока: «...мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь,—только не в Европу, избави боже!—поеду в Америку, в Аравию, в Индию,—авось где-нибудь умру на дороге! По крайней мере, я уверен, что это последнее утешение не скоро истощится, с помощию бурь и дурных дорог» (там же, 213).

Лермонтов мужественно принимает как неотвратимый закон существования гибель всего живущего и родившегося:

Ужель единый гроб для всех
Уничтожением грозит?..
...Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен.
Мы сгибнем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон;
Наш дух вселенной вихрь умчит
К безбрежным, мрачным сторонам.
Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам
(I, 105—106).

И ты умрешь, и в вечности погибнешь—
— И их нигде, нигде вторично не увидишь—
Знай, как исчезнет время, так и люди,
Его рожденье—только бог лишь вечен...
(I, 77).

Ему ведомы и подобная сну быстротечность существования и оскорбительное безобразие процесса физического уничтожения:

Один я здесь, как царь воздушный,
Страданья в сердце стеснены,
И вижу, как, судьбе послушно,
Года уходят будто сны;
И вновь приходят, с позлащенной,
Но той же старою мечтой,
И вижу гроб уединенный,
Он ждет...
(I, 84).

В стихотворении «Смерть» с поразительной силой фантазии запечатлена картина разрушения тела. Сновидцу, от лица которого ведется рассказ о загробном видении, смерть представляется как горькое и обидное для души уничтожение единственного друга бессмертной, но одинокой души— ее тела:

И я сошел в темницу, узкий гроб,
Где гнил мой труп—и там остался я;
Здесь кость была уже видна—здесь мясо

Кусками синее висело—жилы там
Я примечал с засохшею в них кровью.....
С отчаяньем сидел я и взирал,
Как быстро насекомые роились
И поедали жадно свою пищу;
Червяк то выползал из впадин глаз,
То вновь скрывался в безобразный череп,
И каждое его движенье
Меня терзало судорожной болью.
Я должен был смотреть на гибель друга,
Так долго жившего с моей душою,
Последнего, единственного друга,
Делившего ее земные муки—
И я помочь ему желал—но тщетно...
О сколько б я тогда отдал земных
Блаженств, чтоб хоть одну—одну минуту
Почувствовать в них теплоту.—Напрасно,
Они остались хладны—хладны—как презренье!..
(I, 73—74).

Но как бы ни были безобразны обличья смерти, в ней Лермонтова страшит не самый факт прекращения существования, но до конца не решенный им вопрос о том, в какой мере физическая смерть человека есть предвестница гибели его деяний. Иными словами, Лермонтов страшится не самой смерти, а возможного полного уничтожения не только человека, но и всего им совершенного:

Боюсь не смерти я. О, нет!
Боюсь исчезнуть совершенно
(«1830. Мая. 16 числа», I, 121).

То, что можно было бы назвать страхом смерти у Лермонтова, точнее должно быть охарактеризовано как боязнь не оказаться бессмертным, т. е. плодотворным и живым в результатах своего творческого труда. Это боязнь забвения, т. е. высшая форма требовательности, предъявляемой к собственной жизни, к собственному труду. Думая о смерти, Лермонтов думает не столько о ней самой, сколько о жизни; он оценивает сделанное им до сих пор с точки зрения его способности вести длительное существование в потомстве, в памяти людей, в деятельности их ума и мысли.

Страшной, по Лермонтову, смерть оказывается лишь для того, кто, умирая, не может надеяться, что плоды его жизни останутся нужными для жизни и труда тех, кому суждено его пережить или родиться после его смерти:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодовитой,
Ни гением начатого труда
(«Дума», II, 40).

И близок час... и жизнь его потонет
В забвенье, без следа, как звук пустой;
Никто слезы прощальной не уронит,
Чтоб смыть упрек, оправданный толпой
(К***, I, 170).

В минуты неизбежных для мыслящего существа сомнений и колебаний возмущение против смерти сознается Лермонтовым отнюдь не как принципиальный протест против необходимости конца:

...есть всему конец;
Немного долголетней человек
Цветка; в сравненьи с вечностью их век
Равно ничтожен.
(I, 174).

Смерть Лермонтов отрицает не как общий закон человеческой жизни; неприемлемой в принципе она представляется ему лишь для тех, чья жизнь полна деятельности, деятельных чувств любви, активного отношения к природе и человеку.

Смерти не может быть, не должно быть для тех, кто наделен полнотой прекрасного, деятельного существования. Есть,—такова мысль Лермонтова,—степень красоты, интенсивности, плодотворности, с которыми несовместима мысль о смерти:

Нет смерти здесь; и сердце вторит нет;
Для смерти слишком весел этот свет.
И не твоим глазам творец судил
Гореть, играть для тленья и могил....
Хоть все возьмет могильная доска,
Их пожалеет смерти злой рука;—
Их луч с небес, и, как в родных краях,
Они блеснут звездами в небесах!
(I, 95).

Реализму мысли о смерти Лермонтов противопоставляет неменьший реализм мысли о продолжении существования в живых произведениях творческого труда. Бессмертие открывается ему не как мистическое представление о загробном мире, а как связь жизни потомков с творческой жизнью предшествующих поколений. Бессмертие, таким образом понятое, есть не общий безразличный удел, но творческая заслуга лишь некоторых—именно деятельных, продуктивных,—заслуга, допускающая, вообще говоря, различные степени.

Поиском *такого* бессмертия оправдывается в глазах Лермонтова жажда славы:

Известность, слава, что они?—а есть
У них над мною власть...
Но верю им!—неведомый пророк
Мне обещал бессмертье, и живой
Я смерти отдал все, чт̀о дар земной
(I, 174).

Общеизвестно стихотворение, в котором Лермонтов поэтически раскрыл желанный для него облик смерти и посмертного состояния. Напомним лишь одно: смертный сон грезится Лермонтову как *деятельный* покой, как *непрекращающийся* ритм жизненных сил, как общение с *такой же деятельной*, исполненной жизни природой.

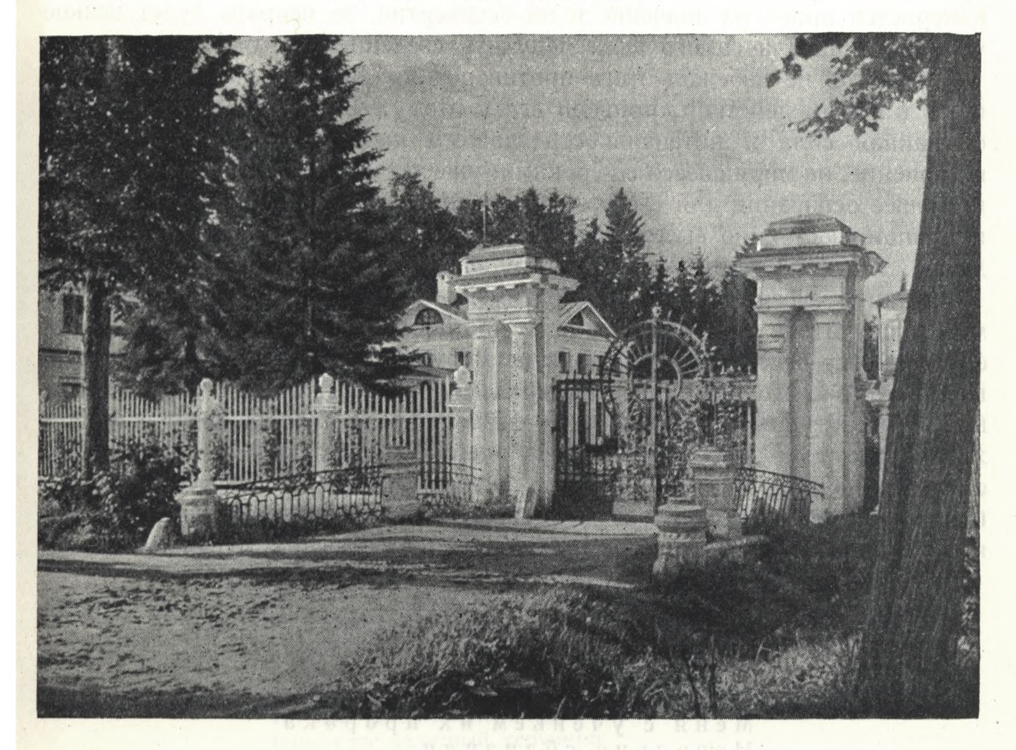
Чем интенсивнее ощущал Лермонтов жизнь как *деятельность*, как *борьбу* деятельной воли с препятствиями, выдвигаемыми людьми и жизнью, как задачу стать достойным единственно возможного и доступного вида бессмертия,—тем повелительнее и необоримее должно было возвышать голос желание *заглянуть в будущее*, предвидеть *исход* борьбы, удостовериться в том, что ему действительно суждено искомое им бессмертие.

Поэтическое вопрошание будущего, стремление еще до исхода жизни понять смысл своего назначения, своего явления в жизнь становятся

постоянным предметом дум Лермонтова. Стремление это, естественно определенное мировоззрением Лермонтова, еще более усиливалось вследствие рано осознанного поэтом одиночества, непримиримой противопоставленности окружающему обществу, враждебности его поэту:

Грядущее тревожит грудь мою.
Как жизнь я кончу, где душа моя
Блуждать осуждена, в каком краю
Любезные предметы встречу я?
(I, 176).

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И как преступник перед казнью
Ищу кругом души родной;



СЕРЕДНИКОВО. ВЪЕЗДНЫЕ ВОРОТА

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать—что мне бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей
(II, 28).

На буйном пиршестве задумчив он сидел...
И в даль грядущую, закрытую пред нами,
Духовный взор его смотрел
(II, 56).

Источники, питающие это волнение, эту неотступную тревогу за будущее, достаточно прозрачны. Кто, как Лермонтов, держится той веры,

что человек есть то, чем он сам себя делает, что бессмертие есть не прирожденное свойство, а задача, которая должна быть еще решена личными усилиями, что успех решения не гарантирован безусловно, что смысл существования не просто уразумевается, но завоевывается в трудной борьбе с бессмыслицей жизни,—для того вопрос о будущем есть не только вопрос праздного любопытства. Вопрос этот превращается в испытание собственного достоинства, в проверку права на высокое призвание и назначение.

Противоречие, заключающееся в такой постановке вопроса, очевидно. Оно состоит в желании наперед получить ответ на вопрос, ответом на который может быть только полный итог всей жизни со всеми ее трудами, предприятиями и замыслами. Если только действительно содеянным измеряется право на значение и на бессмертие, то неправо будет всякое усилие до начала самого дела получить сведение о его результате.

Лермонтов не избежал этого противоречия. Две причины, объединившись в общем действии, привели его к этому. Первой из них были необычайная сила и интенсивность личного начала, страстное и гордое нетерпение, не мирившееся со сроками, уже теперь, в самом начале жизни, искавшее основания для своих прав на личное самоутверждение. Второй причиной, постоянно вызывавщей в Лермонтове желание заглянуть в будущее, как бы упредить свою судьбу, был его ф а т а л и з м.

Фатализм—убеждение в неотвратимой предопределенности всего, что может случиться с человеком, и, в частности, предопределенности всех его деяний,—бесспорно был присущ Лермонтову и составлял важную грань в строе его идей. Источники лермонтовского фатализма—жизненные, литературные, философские—весьма сложны и неясны, как это характерно для всех руководящих идей Лермонтова. Сам Лермонтов, если можно в этом случае верить полушутливому поэтическому самопризнанию, склонен был возводить собственный фатализм к влиянию идей и верований Востока, т. е. мировоззрения кавказских мусульман:

Судьбе как турок иль татарин
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переношу.
Б ы т ь м о ж е т, н е б е с а в о с т о к а
М е н я с у ч е н ь е м и х п р о р о к а
Н е в о л ь н о с б л и з и л и...
(II, 90).

Но каковы бы ни были влияния, пробудившие или усилившие фаталистическое мироощущение Лермонтова, фатализм несомненно развивался и нарастал в нем с годами. Одним из важнейших ж и з н е н н ы х источников лермонтовского фатализма была отчетливо сознаваемая самим Лермонтовым исключительно резкая определенность его характера и мировоззрения; рано вступив в столкновение с нравственным характером, образом мыслей и действий своего общественного круга, Лермонтов так же рано ощутил в себе фаталистическое чувство обреченности, вытекавшее из непреклонности собственного характера, ясного понимания антагонизма, существовавшего между ним и обществом, и не менее ясного понимания собственного одиночества, громадности противостоящих ему темных и косных сил. Так сложилось это удивительное, в своей противоречивости единственное, мировоззрение. С одной стороны, Лермонтов неизменно

исходит из мысли о творческой активности как сущности человеческой жизни; борьба, напряжение волевого начала представляются ему несовместимыми ни с какой резиньяцией, ни с каким приятием существующего—на том только основании, что оно существует как факт. Кто поднимает руку против существующего порядка, тот тем самым свидетельствует, что для него в факте существования нет ничего предопределенного, т. е. того, что может существовать только таким образом, каким оно существует. В этом смысле и сам Лермонтов и его поэтические герои—персонажи его поэм и драм—все до одного практические антифаталисты. Все они ведут страстную и убежденную борьбу с ненавидимым ими нравственным либо социальным порядком, т. е. хотят изменить существующий и, конечно, причинно обусловленный порядок вещей силой своего против этого порядка направленного действия. Так могут действовать и мыслить только люди, для которых в ходе человеческой жизни нет ничего непреложного, непредотвратимого, предопределенного.

И в то же время стихи и проза Лермонтова пестрят исповеданиями явного фатализма, пронизаны мыслью о том, что все свершающееся исполняется по закону какого-то рокового предначертания!

Что идея фатализма страдает внутренним противоречием, было ясно самому Лермонтову: «И если точно,—говорит один из его персонажей,—есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?» («Герой нашего времени», V, 312—313).

Но ясность сознания не устраняет самого противоречия. Фаталистической делает мысль Лермонтова вовсе не его убеждение в том, что каждое действие имеет причину, по которой оно возникает и происходит,—фаталистической мысль Лермонтова делает убеждение, что эта цепь причин и действий не может быть разомкнута, изменена, перенаправлена—даже предельными усилиями деятельной, целеустремленной и сосредоточенной воли:

Мгновенное пренебреженье
Ее могущества опять
Мне доказало, что влеченье
Души нельзя нам побеждать;
Что цепь моя несокрушима,
Что мой теперешний покой
Лишь глас залетный херувима
Над сонной демонов толпой
(I, 298).

Но тщетны мечты, бесполезны мольбы
Против строгих законов судьбы
(I, 188).

Настолько неотвратимо, по Лермонтову, предопределение, замыкающее чувства и поступки в рамки неумолимого предначертания, что если бы даже как-нибудь оказалось возможным вернуть жизнь поэта назад, к ее истоку, к давно пережитым дням, ход ее не изменился бы, но повторился бы с той же причинной связью чувства, с той же последовательностью действий:

Но если бы я возвратился
Ко дням позабытых тревог,
Вновь так же страдать я б решился
И любить бы иначе не мог
(I, 268).

Осознание всего свершаемого человеком и над ним свершающегося как некоего предопределения или «рока» расширяется Лермонтовым за пределы чисто личной судьбы, распространяется на события и на деятелей всемирно-исторического значения. Таким явлением всемирно-исторического определения был в глазах Лермонтова Наполеон: рассматривая Наполеона по отношению к людям, среди которых он действовал, как их рок или судьбу, Лермонтов в то же время подчиняет действование самого Наполеона некоему року, над ним стоящему и через него таинственно действующему:

Изгнанник мрачный, жертва вероломства
И рока прихоти слепой...
Родился он игрой судьбы случайной,
И пролетел как буря мимо нас;
Он миру чужд был. Все в нем было тайной,
День возвышенья—и паденья час!
(«Св. Елена», I, 191).

Да тень твою никто не порицает,
Муж рока! ты с людьми, что над тобою рок;
Кто знал тебя возвесть, лишь тот низвергнуть мог...
(«Эпитафия Наполеона», I, 93).

Не следует, впрочем, преувеличивать фатализм этой концепции Наполеона и наполеоновского периода истории. Представление о Наполеоне как о воплощении исполинской всемирно-исторической судьбы было весьма распространено во времена Лермонтова не только в России, но и на Западе, и притом у самых крупных мыслителей, по существу далеких от философско-исторического фатализма. Оттенок такого представления или, вернее, впечатления можно найти даже у Гегеля, который, разумеется, прекрасно понимал, что великие деятели истории могут оказаться подлинно великими лишь в том случае, когда личный интерес, по указанию которого действует их гениальность, совпадает с направлением интереса больших передовых социально-исторических сил и движений. И все же по вступлении Наполеона в Иену Гегель писал: «Я видел императора, эту мировую душу, в то время как он проезжал по городу с целью рекогносцировки; в самом деле, испытываешь удивительное чувство, когда видишь такое существо, сконцентрированное здесь в одном пункте, сидящее на лошади и в то же время повелевающее и управляющее миром».

В ряду произведений, утверждающих эту мысль, особенно замечателен «Фаталист». Мастерски разработанный сюжет этого рассказа представляет как бы тройное доказательство основного—фаталистического—тезиса. Реальность предопределения, во-первых, доказывается поступком Вулича, который подвергает спорный вопрос испытанию и проверке на опыте. Заметим, кстати, что Вулич необычайно четко формулирует самую альтернативу: «...я вам предлагаю,—говорит он,—испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнию, или каждому из нас заране назначена роковая минута» («Герой нашего времени», V, 314).

Вулич стреляется из пистолета, наудачу выбранного в куче оружия, и остается жив не потому, что пистолет оказался незаряженным, но лишь потому, что он случайно дал осечку: следующий выстрел из того же пистолета в висящую на стене фуражку пробивает ее навылет.

Казалось бы, тезис предопределения подтвержден. Но автору этого мало. Доказана только половина тезиса. Вуличу не суждено погибнуть

путем прямого вызова судьбе. Теперь необходимо пойти дальше и доказать, что Вулич едва ли не в тот же час окажется бессильным уйти от все же назначенной ему, но не им самим выбранной гибели. Еще до безумного опыта Вулича Печорин, от лица которого ведется рассказ, заметил на лице Вулича как бы печать близкой, неизбежной смерти. Печорин предсказывает Вуличу гибель: «Вы нынче умрете»,—говорит он ему. Счастливым исходом опыта Вулича предсказание это кажется опровергнутым. Но это только кажется. Возвращаясь ночью домой, Вулич погибает от руки напившегося до исступления казака, к которому

СЕРЕДНИКОВО. ПРУД В ПАРКЕ
Фотография В. Чудинова, 1937 г.

он случайно обратился с вопросом. Предсказание Печорина сбывается. Смысл этого двойного происшествия ясен. Сознает человек или не сознает выпавшее ему на долю предопределение, прямо ли он испытывает судьбу или предоставляет самой судьбе осуществить начертанное, счастлив или нет исход испытания,—во всех этих случаях предопределение неизменно торжествует. Жизнь есть цепь предопределений — со счастливым или несчастным исходом, предопределений, в которых удача и катастрофа часто следуют непосредственно одна за другой, своим контрастом и быстрой сменой как бы оттеняя неумолимость самого предназначения.

Но и этого мало. Автор вводит в свой рассказ третье доказательство предопределения. Печорин, прибежавший к дому, в котором

укрылся убийца, в свою очередь решает испытать свою судьбу. Безоружный, он бросается через окно в комнату, где заперся, угрожая новыми убийствами, казак, и, схватив его за руки, держит, пока ворвавшиеся солдаты не связывают преступника.

В маленьком рассказе изображены быстро следующие друг за другом три случая, в которых сказывается предопределение. Теоретически все три—как будто тройное подтверждение фатализма. Но дело не в самом тезисе предопределения, а в тех выводах, которые из него извлекает Лермонтов. Своеобразие Лермонтова в том, что с мыслью о предопределении он связывает нефаталистические практические выводы. И в случае, когда подвластный предопределению бросает вызов судьбе (выстрел Вулича, поступок Печорина), и в случае, когда он бессознательно оказывается объектом ее начертаний (гибель Вулича), предопределение сохраняет всю свою силу. Но если таков закон судьбы, то при всех обстоятельствах достойнее человека попытка самому решать свою судьбу. Тот же Печорин, первый заметивший на лице Вулича печать близкой уже смерти, уверенный в безошибочности своего наблюдения, смело бросается навстречу смертельной опасности в схватке с казаком. Гибель Вулича как бы обрамляется двумя этими эпизодами (выстрелом Вулича и подвигом Печорина)—с тем, чтобы подчеркнуть, что фатализм не только не исключает активности, борьбы, риска, подвига, но к ним взывает и влечется.

Активность мировоззрения Лермонтова получила новое подтверждение как раз в той мысли, которая на первый взгляд кажется способствующей резиньяции и пассивности. «Фатализм» Лермонтова—своеобразное обоснование убеждения, что человек должен быть деятелен, горд, силен, смел в борьбе и опасности, неподвластен и непокорен обстоятельствам. Не случайно, что именно в «Фаталисте», как я уже отметил выше, Лермонтов подошел к вопросу об астрологии с той же—действенной—точки зрения: в детерминизме и грубом, механическом фатализме астрологических суеверий он неожиданно усмотрел также и другую сторону—небезразличное для практики влияние астрологических представлений на силу воли, на уверенность практического действия, на целеустремленность поступков,—если поступки эти руководятся мыслью, будто залог успешности совершаемых действий глубоко укоренен в самых основах мирового порядка.

«Фатализм» Лермонтова—не фатализм покорности, безответности, непротивления. «Фатализм» Лермонтова скорее есть теоретически ошибочная попытка найти оправдание и опору для высших ступеней изменяющего жизнь действования, борьбы, сопротивления. Это—позиция вызова, непримиримости, безустанного отрицания.

Что «фатализм» Лермонтова имеет именно этот, по существу не фаталистический, смысл, видно из произведения, в котором убежденность в неизбежности случившегося сочетается с самым страстным, непримиримым отрицанием его, с восстанием против случившегося. Я говорю о стихотворении на смерть Пушкина.

И в этом могучем акте борьбы поэта против ненавистного ему общества звучат, как это ни странно может показаться, как будто фаталистические ноты. Гибель Пушкина рассматривается как неизбежное начертание судьбы («Судьбы свершился приговор!». II, 15). Торжество раболепных лакеев трона, гонителей поэта и его свободной мысли над лучшей, чест-

нейшей частью русского общества также характеризовано как роковой поворот в игре судьбы:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастия обиженных родов!
(Там же, II, 17).

Но это признание неотвратимости сбывшегося не ослабляет ни в какой мере ни энергии борьбы поэта против проклинаемого им общественного порядка, ни испепеляющей силы его ненависти, ни глубины и разительности его обличений.

Да, свершившееся должно было свершиться, иначе оно не могло бы свершиться. Но это признание есть фатализм только post-factum. Пока роковое не сбылось, пока есть силы для борьбы против того, чему не следует быть—по приговору высшего нравственного чувства общественной справедливости,—борьба должна вестись всеми доступными средствами.

«Фатализм» Лермонтова,—если позволительно вместе с поэтом так именовать строй его мыслей,—не только не освобождает человека от ответственности—личной, моральной, общественной—за все, что он делает, но даже повышает сознание этой ответственности. Он освобождает от страха перед неотвратимостью того, что должно сбыться, и вместе с тем вселяет отвагу риска, жгучее стремление к испытанию всей меры, всего напряжения сил, поднявшихся на борьбу с неправдой.

II

Коснувшись вопроса о жизненных источниках «фатализма» Лермонтова, я отметил в числе возможных его причин раннее сознание не только резкой определенности, особенности своего характера, но и сознание его глубокой противоположности моральному облику большей части общества, несоразмерности сил поэта и общества и потому неизбежное предощущение трагического исхода завязавшейся борьбы.

Родившись чрезвычайно рано, сознание это не только питало фаталистическую настроенность Лермонтова, но вместе с тем обостряло в его мысли конфликт между существующим и должным, между нравственным состоянием общества и нравственным заданием, идеалом.

Как интенсивно деятельная натура Лермонтов не мог удовлетвориться простым сознанием этого противоречия. В то же время в Лермонтове стал рано развиваться могучий реализм, способность трезвого, чуждого иллюзий проницательного наблюдения людей, их нравов, их поступков, мотивов и сути их действий.

Реализм этот исключал возможность иллюзий относительно успешного практического разрешения противоречия в условиях современной Лермонтову русской жизни. Оставалось одно—искать разрешения противоречия не в наличной, рано ставшей поэту известной реальности, но в реальности иной—постулируемой, вымышленной, созданной мыслью поэта и его воображением и в то же время как-то связанной с миром наличной действительности, поставленной (разумеется, только в мысли) в отношение господства над непосредственной реальностью.

Самая невозможность успешного практического действования вызывала потребность в допущении иной, чем обычная, возвышающейся над ней, будто бы высшей, будто бы более доподлинной реальности.

Для натуры менее требовательной, менее глубокой, философски менее сознательной, чем лермонтовская, путь этот отнюдь не является обязательным. Но не таков был Лермонтов. Идеализм оказался для него необходимой ранней стадией развития, не метафизической и не мистической, но именно практической реакцией на жизнь. В дальнейшем путь Лермонтова оказался неустанным освобождением от иллюзий, уже в истоках своего происхождения имевших глубоко жизненный характер, представлявших иллюзорную форму или восполнение практически невозможной, неосуществимой борьбы за иной, высший—интеллектуальный, моральный и политический—уклад общества.

То, что можно было бы назвать идеализмом Лермонтова, еще точнее может быть определено как иллюзии действенной, жаждущей деятельности, но скованной, ограниченной в возможностях действия воли.

Не следует, впрочем, и преуменьшать значение и силу идеализма ранних стихов и поэм Лермонтова. Не только деятельная, стесненная в активности воля, но и могучая фантазия поэта соединились в стремлении породить силой воображения иной, лучший мир, который должен быть восполнением и вместе укором по отношению к миру реальному.

Так возникли платонизирующие, quasi трансцендентные грезы раннего Лермонтова:

Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала. Я любил
Все обольщенья света, но не свет,
В котором я минутами лишь жил;
И те мгновенья были мук полны,
И населял таинственные сны
Я этими мгновеньями...

(«1831-го июня 11 дня», I, 173).

Однако даже в крайнем напряжении платонизирующей грезы для Лермонтова характерна мысль, что надстраиваемый им, в фантазии, идеальный мир есть если не прямое порождение мира реального, то уж, во всяком случае, находится в столь тесном, интимном отношении с реальным миром, что в конечном счете только этот последний имеет действительное значение.

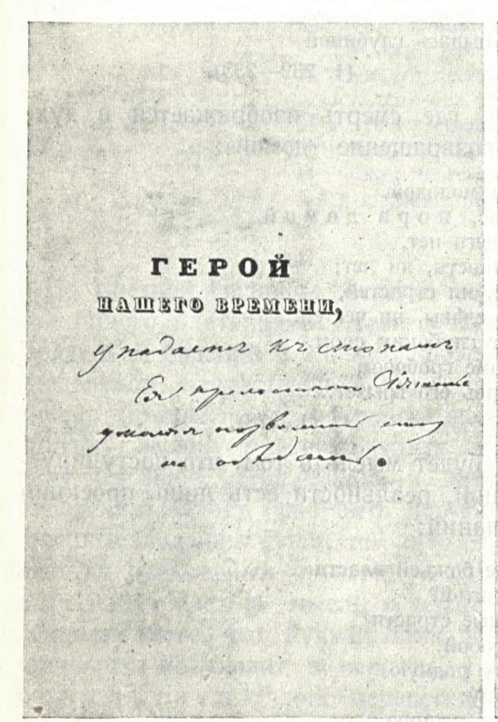
Эта двойственность идеального, которое одновременно сознается и как высший слой реальности, как необходимое восполнение налично сущего и как греза, имеющая смысл лишь по отношению к действию, какое она может проявить именно в сфере реального, чрезвычайно ясно выражена в одном из писем Лермонтова к М. А. Лопухиной:

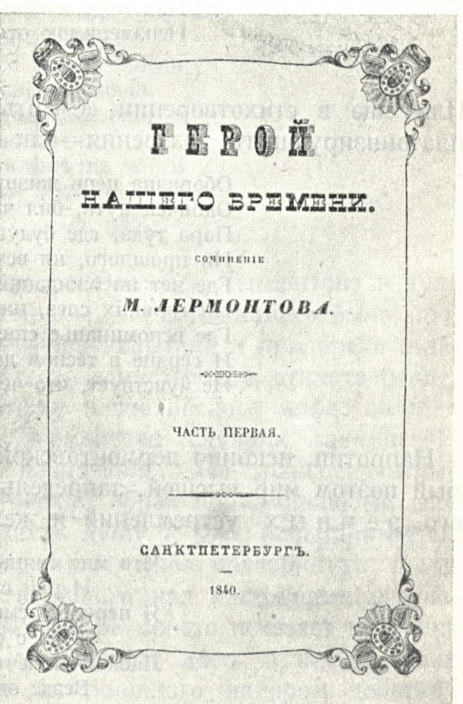
«Странная вещь эти сны! Другая сторона жизни и часто лучшая, нежели действительная жизнь. Ведь я вовсе не разделяю мнения, будто жизнь есть сон; я вполне осязательно чувствую ее действительность, ее манящую пустоту. Я никогда не смогу отрешиться от нее настолько, чтобы от всего сердца презирать ее; потому что жизнь моя—я сам, я, говорящий теперь с вами и могущий вмиг обратиться в ничто, в одно имя, т. е. опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это *я* после жизни!» (V, 512—513).

Даже отвращаясь от наличной действительности в постулируемый волей, созидаемый мечтой поэта мир идеальной действительности, Лермонтов остается верен уже известному нам представлению об идеальном как не запредельном по отношению к жизни, но подлежащем осуществлению в круге самих ее явлений:

Я, веруя твоим словам,
Глубоко в сердце погрузился,
Однако же нашел я там,
Что ум мой не по пустякам
К чему-то тайному стремился,
К тому, чего даны в залог
С толпою звезд ночные своды,
К тому, что обещал нам бог,
И что б уразуметь я мог
Через мышления и годы
(«Н. Ф. И...вой», I, 71).

Раскрытый в этом своем значении, «платонизм» Лермонтова глубоко гуманистичен: вера в трансцендентную реальность, в «иной мир» есть





ОБЛОЖКА ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“ И ШМУЦТИТУЛ С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ЛЕРМОНТОВА КН. О. С. ОДОЕВСКОЙ

Институт литературы, Ленинград

лишь поэтическое обличие *веры* в достоинство человека, которой не могут разрушить даже самые горькие реалистические наблюдения и открытия:

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, теченье века
Объемлет в краткий миг оно.
И всемогущим мой прекрасный дом
Для чувства этого построен,
И осужден страдать я долго в нём
И в нём лишь буду я спокоен
(«Мой дом», I, 286).

Только редко и ненадолго трансцендентное устремление Лермонтова переходит в прямое противопоставление реального—рождающегося и погибающего, изменяющегося—запредельному—вечному, не знающему ни становления, ни изменения:

Смело верь тому, что вечно,
Безначально, бесконечно—
Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет.

(***, I, 362).

Та же мысль появляется как проходящий, не обогащающийся дальнейшим развитием мотив в стихотворении, посвященном памяти отца:

Ты счастливей меня; перед тобой
Как море жизни—вечность роковая
Неизмеримою открылась глубиной

(I, 232—233).

Или еще в стихотворении «Смерть», где смерть изображается в духе платонизирующего воззрения—как возвращение «домой»:

Оборвана цепь жизни молодой,
Окончен путь, бил час, пора домой,
Пора туда, где будущего нет,
Ни прошлого, ни вечности, ни лет;
Где нет ни ожиданий, ни страстей,
Ни горьких слез, ни славы, ни честей.
Где вспоминанье спит глубоким сном.
И сердце в тесном доме гробовом
Не чувствует, что червь его грызет...

(I, 278).

Напротив, исконно лермонтовской будет мысль о том, что постулируемый поэтом мир высшей, запредельной, реальности есть лишь проекция его земных устремлений и желаний:

Что мне сиянье божьей власти
И рай святой?
Я перенес земные страсти
Туда с собой.
Ласкаю я мечту родную
Везде одну;
Желаю, плачу и ревную
Как встарину

(«Любовь мертвеца», II, 106—107).

Столь же исконной для Лермонтова является глубочайшая связь между представлением об иной жизни и верой в достоинство реального, земного человека, в способность его осуществить свое высшее назначение:

Он сохранил и блеск лазурных глаз,
И звонкий детский смех, и речь живую,
И веру гордую в людей и жизнь иную

(«Памяти А. И. Одоевского», II, 54).

Гуманистической мыслью о земном человеке и его назначении взлелеян также «платонизм» лермонтовских видений памяти и снов.

Известна громадная роль, какую играла в платоновской философии мифология «воспоминания» («анамнезиса»). Учение это подчеркивало запредельное происхождение души, а также противоположность чув-

ственного—изменчивого, неистинного—знания доподлинному знанию будто бы вечных и неизменных сущностей.

Теория платоновского «анамнезиса» глубоко мистична, созерцательна. Цель ее—направить мысль к роду знания, коренным образом отличного от обычного. Теория эта основана на глубоком неверии в реальность чувственного мира и чувственного восприятия; она отразилась в идеалистической эстетике и в искусстве нового времени, в частности в эстетике романтизма.

У Лермонтова также имеется—не философская, но поэтическая—концепция «анамнезиса». В двух-трех стихотворениях она может даже показаться, на первый взгляд, близкой к платонистической. «Ангел»—великолепный образец этого рода.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался—без слов, но живой.
И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли

(I, 228).

Но тщетной была бы попытка понять «анамнезис» Лермонтова в духе подлинного платонизма. Там, в платонизме, «припоминание» было пробуждением видений и знаний, которые душа испытала и приобрела в запредельном, нечувственном мире. «Ангел»—единственное стихотворение, близко примыкающее к трансцендентизму платоновского мифа; во всех других, весьма многочисленных у Лермонтова случаях «анамнезис» получает иное истолкование и иное назначение. Не трансцендентные умозрения желает пробудить лермонтовский образ припоминающей собственные видения души, но либо вернуть душу к уже испытанным ею некогда прекрасным чувствам и стремлениям, либо подчеркнуть реалистическую мысль о власти прошлого над настоящим, о жизненности всего, что, будучи нами испытано, не просто исчезает в пучине прошлого, не уходит в небытие, но продолжает жить в нас в своих результатах как перенесенное из прошлого напором действия в живое и творческое настоящее.

Платоновский «анамнезис»—обращение к довременному, вечному. Лермонтовское припоминание—обращение от настоящего к живому, реальному, еще и ныне способному действовать, в границах времени лежащему прошлому:

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шопоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,
Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки,—
Наружно погружась в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки

(***, «1-е Января», II, 58).

Платоновский «анамнезис»—повод для ухода от всех воспоминаний действительной жизни в мир грезящихся душе, созерцаемых умом сущностей. Лермонтовский «анамнезис»—обращение от недостойного в глазах поэта настоящего мгновения к более достойному, значительному, глубокому, но в то же время всецело реальному, отнюдь не потустороннему прошлому:

Нет, не тебя так пылко я люблю,
Не для меня красы твоей блистанье:
Люблю в тебе я прошлое страданье
И молодость погибшую мою.

Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

Я говорю с подругой юных дней;
В твоих чертах ищу черты другие;
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей

(II, 120).

Чем менее потусторонним, запредельным является «анамнезис» Лермонтова, тем острее сама сила припоминания. В мировой литературе трудно найти поэта, который мог бы сравниться с Лермонтовым по интенсивности, с какой он ощущает потаенное, неявное присутствие прошлого в настоящем, его продолжающуюся и тяготеющую над человеком жизнь: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю—ничего!» («Герой нашего времени», V, 214). «Как все прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время!» (там же, 255).

И сердце, полно сожалений,
Хранит в себе глубокий след
Умерших—но святых видений,
И тени чувств, каких уж нет

(I, 198).

Я не люблю тебя; страстей
И мук умчался прежний сон;
Но образ твой в душе моей
Все жив, хотя бессилен он...

(I, 249).

При такой постоянной готовности души вновь вызывать всегда присущие, близкие и лишь оттесняемые повседневной жизнью воспоминания любое впечатление текущего дня—звук, голос, краска—легко может наделить прошлое силой реального значения:

Всемогущий! что за звуки! жадно
Сердце ловит их,
Как в пустыне путник безотрадной
Каплю вод живых!
И в душе опять они рождают
Сны веселых лет
И в одежду жизни одевают
Все, чего уж нет

(«Звуки», I, 280).

Даже неизбежность смерти не есть победа над силой воспоминания,— поэт предвидит возможность, что смерть оставляет человеку способность воспоминания, способность видеть сны любви в снах смерти:

Юных лет святые обещанья
Прекратит судьба на месте том,
Где без дум, без вопля, без роптанья
Я усну давно желанным сном.

Так, но если я не позабуду
В этом сне любви печальный сон,
Если образ твой всегда повсюду
Я носить с собою осужден;

ТАНЦУЮЩИЕ ГРУЗИНКИ НА КРЫШЕ САКЛИ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

Если там в пределах отдаленных,
Где душа должна блаженство пить,
Тяжких язв, на ней напечатленных,
Невозможно будет излечить...

(«Стансы», I, 315).

Венец в цепи удивительных лермонтовских снов, где сила прошлого торжествует не только над видениями текущей жизни, но даже над оцепенением, мраком и холодом смерти,—стихотворение «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана»). Убитый не только продолжает существование во сне, который ему снится и в котором ему открывается видение далекого пира и грезящей о нем женщины:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана;
По капле кровь точилася моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснилися кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня—но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир, в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне...

(II, 127)

но страстная, пронзительная сила этого видения как бы порождает ответное встречное видение в грезящей:

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей

(II, 127).

Та же встреча грезящей одинокой грусти с ответной и встречной одинокой грустью пленила Лермонтова в стихотворении Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» из «Lyrisches Intermezzo».

Так платоновские концепции «анамнезиса» претворялись у Лермонтова в представления, чуждые мистике, в поэтические, насыщенные могучими образами фантазии, но не потусторонние картины страстной и напряженной «истории души» поэта. С годами, с ростом реалистического сознания ослабевала и та призрачная связь с поэтическими метафорами и видениями платонизма, которая еще может быть усмотрена в стихотворениях вроде «Ангела».

Разъясненная в письме к М. А. Лопухиной неприязнь Лермонтова к прямому, «всерьез» идеалистическому отождествлению реальности со сном («я вовсе не разделяю мнение, будто жизнь есть сон») усиливается, приобретает чекан продуманной поэтической формулы:

Ужели сон так близок может быть
К существенности хладной? нет!—
Не может сон оставить след в душе,
И как ни силится воображенье,
Его орудья пытки ничего
Против того, что есть, и что имеет
Влияние на сердце и судьбу...

(I, 201—202).

Резкость, трезвость, реалистическая убежденность этих строк—прямая противоположность тем представлениям о снах и об их философском значении, которые были распространены в современном Лермонтову и бесспорно в какой-то мере ему известном западно-европейском романтическом идеализме.

Любопытно сопоставить мысль Лермонтова по этому вопросу хотя бы с рассуждениями Шопенгауэра, который широко использует серьезные философские сентенции и попросту случайные метафорические уподобления поэтов для тенденциозного идеалистического сближения реальности со снами: «Слишком явно выступает перед нами тесное родство между жизнью и сном: не постыдимся же его признать, после того как признали

его, высказали много великих умов. Веды и Пураны для всего познания действительного мира не знают лучшего и не употребляют чаще другого сравнения, чем сон. Платон не раз говорит, что люди живут только во сне и лишь один философ стремится к бдению. Пиндар выражается: „человек—сон тени“, у Софокла читаем:

Я вижу: мы все, сколько нас ни живет,—
Лишь призраков легкие тени

(„Аякс“, 125).

Наряду с ним всего достойнее место Шекспиру:

...Как наши сновиденья,
Так созданы и мы, и жизни краткой дни
Объяты сном...

(„Буря“, IV, 1).

СХВАТКА ГОРЦЕВ С РУССКИМИ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 10)
Институт литературы, Ленинград

Наконец, Кальдерон был до того проникнут этим воззрением, что пытался выразить его в своей до некоторой степени метафизической драме: „Жизнь—сон“»[3].

Поэтические сентенции Лермонтова о снах—как бы ответ его на рассуждения, подобные только-что приведенным. Правда, преодоление иллюзий и трансцендентных представлений идеализма далось Лермонтову не легко. В лирике Лермонтова есть не мало свидетельств о том, с каким трудом реалистический опыт одолевал в нем заблуждения идеалистической веры в двойственность мира и иллюзорность реальной жизни:

Я верю, обещаю верить,
Хоть сам того не испытал...
Что время лечит от страданья,
Что мир для счастья сотворен,
Что добродетель не названье

И жизнь поболее, чем сон!..
Но вере тёплой опыт хладный
Противоречит каждый миг...
(I, 198).

И все же иллюзия трансцендентной двойственности мира не устояла перед реалистической силой мысли поэта. Вера, запечатленная в «Ангеле», «Молитве» («В минуту жизни трудную»), уступает место сначала сомнению в возможности другой—высшей, вечной, бессмертной жизни, затем—прямому ее отрицанию.

Чрезвычайно характерно для интеллектуального облика Лермонтова, что сомнение это рождается у него не из отвлеченных положений метафизики или теории познания: против идеалистического трансцендентизма восстает гуманистическое чувство поэта, его горячая любовь к реальному человеку. Вечность и бесконечность, сулимые идеализмом, начинают теперь казаться ему слишком отрешенными от человека, далекими, безмерными, чуждыми и, в этой отрешенности, бесчеловечными, ненужными, непонятными, не достойными человека и его страданий:

Слова разлуки повторяя,
Полна надежд душа твоя;
Ты говоришь: есть жизнь другая
И смело веришь ей... но я?......

Оставь страдальца!—будь покойна:
Где б ни был этот мир святой,
Двух жизней сердцем ты достойна!—
А мне довольно и одной.—

Тому ль пускаться в бесконечность,
Кого измучил краткий путь?—
Меня раздавит эта вечность,
И страшно мне не отдохнуть!—

Я сохранил на век былое,
И нет о будущем забот,
Земля взяла свое земное,
Она назад не отдает!..
(***, I, 371).

О, вечность, вечность! Что найдем мы там
За неземной границей мира?—Смутный,
Безбрежный океан, где нет векам
Названья и числа; где бесприютны
Блуждают звезды вслед другим звездам.
Заброшен в их немые хороводы,
Чтó станет делать гордый царь природы...
(«Сашка», строфа CXLI, III, 412).

Временами проявления этого скептицизма по отношению к вере в идеальный, вечный мир поражают своей трезвой, реалистической, почти прозаической формулировкой. Это скепсис в духе простоватого и наивного, насквозь практического суждения народной, по сути глубоко материалистической мудрости. Вот лермонтовские варианты этой мысли:

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно;
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
Но мы знаем, какое оно...

Страшна в настоящем бывает душе
Грядущего темная даль;
Мы блаженство желали б вкусить в небесах,
Но с миром расстаться нам жаль.

Что во власти у нас, то приятнее нам;
Хоть мы ищем другого порой,
Но в час расставанья мы видим ясней,
Как оно породнилось с душой
(«Земля и небо», I, 310).

Но чаще и углубленнее в этом отрицании принятого детской верой потустороннего мира звучат благородные гуманистические мотивы—мысль о том, что постулируемый идеализмом и верой иной мир не достоин страдающего человека, в особенности страдающего художника, поэта:

Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?—

ДВА ВСАДНИКА С РУЖЬЯМИ ЗА ПЛЕЧАМИ
Рисунок пером Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 56)
Институт литературы, Ленинград

Он хочет жить ценою муки,
Ценой томительных забот.
Он покупает неба звуки,
Он даром славы не берет
(**, «Я жить хочу! хочу печали», I, 361).

Поразительна оригинальность лермонтовского понимания страдания. Страдание превращается у Лермонтова из факта психологического и морального в критерий гносеологический, в критерий самой реальности! Жизнь, ощущаемая и сознаваемая как страдание,—такова мысль Лермонтова,—не может быть всего лишь иллюзией, не может не быть реальной:

Ужель всё было сновиденье:
И ложе девы, и окно,
И трепет милых уст, и взгляды,
В которых мне запрещено

Судьбой искать себе отрады?
Нет, только счастье ослепить
Умеет мысли и желанья,
И сном никак не может быть
Все, в чем хоть искра есть страданья!

(«11 июля», I, 281).

Так обоснованное убеждение в единственно истинной и надежной реальности земной, чувственной жизни переходит у Лермонтова в чувство живой привязанности и любви к реальному миру, к кругу его неизбежных страданий и забот. Из принципа деятельной, активной, живой жизни следует принцип любви ко всему, что сопряжено с реальным страданием и борьбой:

Взлелеянный на лоне вдохновенья,
С деятельной и пылкою душой,
Я не пленен небесной красотой;
Но я ищу земного упоенья...
И я к высокому, в порыве дум живых,
И я душой летел во дни былые;
Но мне милей страдания земные:
Я к ним привык и не оставлю их

(I, 51).

Уже в ранних стихах Лермонтова молитва, обращенная к воображаемому миру трансцендентных сил, вытесняется порой молитвой-иронией, молитвой-сарказмом, выражающими страстную любовь поэта к миру земных страстей и мук:

Не обвиняй меня, всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю

(I, 65).

Чем прочней утверждается в нравственном мире поэта любовь к признанному им единственно реальным миру земных страданий и земной борьбы, тем более беспощадной, скептической, отрицающей, граничащей с глумлением становится его мысль о предполагаемом идеализмом и верой нравственном миропорядке и о его виновнике. Чувством этим насыщено стихотворение «Что толку жить!.. Без приключений»:

Конец! Как звучно это слово,
Как много—мало мыслей в нем;
Последний стон—и все готово,
Без дальних справок. А потом?
Потом вас чинно в гроб положут,
И черви ваш скелет обгложут,
А там наследник в добрый час
Придавит монументом вас,
Простит вам каждую обиду
По доброте души своей,
Для пользы вашей—и церквей
Отслужит, верно, панихиду,
Которой, я боюсь сказать,
Не суждено вам услыхать.
И если вы скончались в вере,
Как христианин, то гранит,
На сорок лет, по крайней мере,
Названье ваше сохранит.
Когда ж стеснится уж кладбище,
То ваше узкое жилище

Разроют смелою рукой
И гроб поставят к вам другой.
И молча ляжет с вами рядом
Девица нежная! Одна,
Мила, покорна, хоть бледна...
Но ни дыханием, ни взглядом
Не возмутится ваш покой—
Что за блаженство, боже мой!

(I, 378—379).

Чувство это кульминирует, возвышаясь до редкой по серьезности, по проникновенной грусти силы отрицания в знаменитой «Благодарности»:

За всё, за всё тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,

ВИД КРЕСТОВОЙ ГОРЫ ИЗ УЩЕЛЬЯ БЛИЗ КОБИ
Автолитография Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

За горечь слёз, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей,
За жар души, растраченный в пустыне,
За всё, чем я обманут в жизни был — — — —
Устрой лишь так, чтобы тебя отныне
Недолго я еще благодарил

(II, 81).

С годами рано сказавшийся в Лермонтове реализм все усиливался, переходя в воззрение, по существу, материалистическое. Приметы этой эволюции рассеяны и в лирике и в прозе Лермонтова, особенно в «Герое нашего времени».

В романе этом все мыслящие его персонажи откровенно характеризованы как материалисты, скептики, как люди, свободные от каких бы то ни было идеалистических иллюзий. Таков приятель Печорина доктор

Вернер, таков и сам Печорин. Скептицизм и материализм Вернера как бы оправдываются ссылкой на его профессию: «Он скептик и матерьялист, как все почти медики» (V, 247). Материализм Печорина является читателю уже без каких бы то ни было смягчающих остроту показа мотивировок. Более того. В материалистических чертах мышления Печорина есть черты явно автобиографические. Известному из переписки Лермонтова увлечению его френологией соответствуют френологические наблюдения и заключения Печорина. Таково печоринское описание наружности Вернера: «...он стриг волосы под гребенку, и неровности его черепа, обнаженные таким образом, поразили бы френолога странным сплетением противоположных наклонностей» (V, 248). Очевидно, в френологии Лермонтова поразила мысль о телесной, анатомической определенности свойств характера, относимых обычно к свойствам ума и души. Этой еще наивно выраженной точке зрения соответствуют физиологические наблюдения Печорина над зависимостью духа от физического состояния тела. Накануне дуэли с Грушницким Печорин, проведший всю ночь без сна, принимает ванну: «Погружаясь в холодный кипяток Нарзана, я чувствовал, как телесные и душевные силы мои возвращались. Я вышел из ванны свеж и бодр, как будто собирался на бал. После этого говорите, что душа не зависит от тела!» (V, 297). В «Тамани» мысль о связи между нравственным характером и телесной организацией выражена также совершенно ясно, хотя здесь материалистический смысл этого наблюдения несколько стушевывается, так как третируется самим автором почти в качестве предрассудка:

«Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто, с потерею члена, душа теряет какое-нибудь чувство» (V, 230—231).

Это, разумеется, еще не продуманный философский материализм, но проверяемые опытом и наблюдением убеждения, которые в конечном итоге ведут к материализму.

Было бы, впрочем, явной натяжкой, если бы мы сделали попытку точно характеризовать материализм Лермонтова, выявить его тип, очертить его своеобразие. Лермонтов быстрыми и верными шагами шел к материалистическому пониманию жизни, но смерть пресекла слишком рано и беспощадно это движение. Не следует гипотетически продолжать пунктир этого движения дальше ясно видимых его отрезков. Поэтому настоящая глава, посвященная характеристике философского смысла идей Лермонтова, останется, по существу, также незаконченной, как не закончена рано оборвавшаяся философская эволюция поэта.

III

В первой главе настоящей работы уже было показано, как велика роль понятия деятельности, действия в мировоззрении Лермонтова. Жизнь открывается ему как подвиг предуказанного предопределением, но вместе с тем внутренне свободного, несущего на себе все бремя социальной, исторической и личной ответственности действия.

Какой должна была стать эта мысль в приложении к действию художника, поэта? Вопрос этот не только стоял в центре мышления Лермонтова, но оставил глубокий след в его творчестве. Не малая часть

дум Лермонтова оказалась посвященной вопросу о «деле поэта» в современном ему мире, о конкретной задаче его общественного подвига.

Предпосылку решения вопроса образует мысль об исключительно высоком назначении поэта. В сознании Лермонтова поэт—не только отголосок, отзвук жизни народной, но вместе первенствующая, зовущая на борьбу, указывающая цели самой борьбы нравственная и интеллектуальная сила. Утрата современными художниками этого своего назначения— один из величайших поводов для негодования и презрения поэта:

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговенье?

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных
(«Поэт», II, 42).

Присущее Лермонтову в столь высокой степени чувство ответственности за свое поведение поэта вселяло в него благородный страх—не за свою личную судьбу, а за судьбу своей одаренности среди людей. Лермонтову было известно, что существуют обстоятельства, при которых даже непререкаемая гениальность может не найти себе отклика в слухе, в чувстве и уме современников:

Я чувствую—судьба не умертвит
Во мне возросший деятельный гений;
Но что его на свете сохранит
От хитрой клеветы, от скучных наслаждений,
От истощительных страстей,
От языка ласкателей развратных
И от желаний непонятных
Умам посредственных людей?
Без пищи должен яркий пламень
Погаснуть на скале сырой:
Холодный слушатель есть камень...
(***, «Унылый колокола звон...», I, 305).

Обычной трагедией гениальности Лермонтов считал обреченность большого поэта предлагать свободно найденную им правду и красоту людям, которые подходят к произведениям искусства с заранее усвоенным, предвзятым, но чаще всего ошибочным представлением о том, чем должна быть истинная—простая красота:

Холодный слушатель есть камень,
Попробуй раз, попробуй и открой
Ему источники сердечного блаженства,
Он станет толковать, что должно ощутить;
В простом не видя совершенства,
Он не привык прекрасное ценить,
Как тот, кто в грудь втеснить желал бы всю природу,
Кто силится купить страданием своим
И гордою победой над земным
Божественной души безбрежную свободу
(Там же, I, 305—306).

Смысл жизни поэта—во вдохновенном труде, а условие возможности такого труда—свобода поэта от уз и привязанностей, пусть даже сулящих личную отраду, но препятствующих исполнению высокого назначения:

Ты позабыла: я свободы
Для заблужденья не отдам...
...Как знать, быть может, те мгновенья,
Что протекли у ног твоих,
Я отнимал у вдохновенья!
А чем ты заменила их?
Быть может, мыслию небесной
И силой духа убежден
Я дал бы миру дар чудесный,
А мне за то бессмертье он?
(«К*», I, 338).

Но личная свобода, возможность беспрепятственного сообщения обществу своего достояния может быть оправдана лишь в том случае, если предлагаемое поэтом запечатление личного есть одновременно и запечатление более широкого, общественного, народного. Эгоцентричный в общении со многими, Лермонтов убежденно отвергает в самом принципе всякий эгоцентризм в искусстве. Беспощадный к обществу во всех случаях, когда это общество подавляет необходимую для развития и процветания искусства свободу художника, Лермонтов так же беспощадно осуждает художников, которые, будучи ослеплены и порабощены собственным «я», подменяют искусство простым, пусть даже искренним, выражением своей узко личной истории, узко личного содержания и чувствования. В споре таких художников с «толпой» Лермонтов решительно на стороне «толпы»: реальность чувств и страданий, *пережитых в действительной жизни*, в его глазах выше всегда в известном смысле условной реальности чувств, только *изображенных*:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
    На чтò нам знать твои волненья,
Надежды глупые первоначальных лет,
    Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
    Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
    Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
    Тяжелой пыткой неизмятый,
До преждевременных добравшийся морщин
    Без преступленья иль утраты!..
Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
    С своим напевом заучённым,
Как разрумяненный трагический актёр,
    Махающий мечом картонным.
(II, 45).

Ни искренность, ни сила пережитых—*узко личных*—страданий не есть еще достаточное условие значительности предлагаемых поэтом обществу их запечатлений. С другой стороны, и так называемая «низменность» изображаемого—с точки зрения обычных уставов морали и эстетики—сама по себе не означает непременно, что изображаемый художником «низкий» предмет не достоин воспроизведения в искусстве. По мысли Лермонтова, образы искусства ведут *особое* существование: они не суть *ни простая наличная действительность*,

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ПЛЯСКА ТАМАРЫ
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Третьяковская галлерея, Москва

ни создание чистой и отрешенной мечты. Им принадлежит как бы срединное бытие—между непосредственно осязаемой реальностью и между видением чистой идеальности.

Этой срединностью, двойственностью образов искусства обусловлены, по Лермонтову, чрезвычайно своеобразные черты созданий поэзии. С одной стороны, подлинное искусство не боится воспроизведения самой «грязной» действительности, так как по отношению к воспроизводимому образы подлинного искусства всегда нечто большее, чем простое повторение натуры, а именно—изображение существенного и в этом смысле нечто мыслью постигаемое, идеальное. На этом основана способность искусства отвратительное делать пленительным, вводить в прекрасный мир поэзии:

Чуть тронешь ты жезлом волшебным
Хоть отвратительный предмет,
Стихи звучат ключом целебным,
И люди шепчут: он поэт!
(***, «Расписку просишь ты, гусар...», II, 20).

С другой стороны, будучи воспроизведением не случайных черт наличной действительности, но черт существенных, образы искусства в этом смысле не только представляют нечто срединное между наличным бытием и бытием, постигаемым мыслью, но даже обладают—как запечатление существенного—как бы высшей реальностью:

Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен,
Как отголосок мысли неземной,
Не вовсе мертвый, не совсем живой;
Холодный взор не видит, но глядит
И всякого не нравясь удивит;
В устах нет слов, но быть они должны:
Для слов уста такие рождены;
Смотри: лицо как будто отошло
От полотна,—и бледное чело
Лишь потому не страшно для очей,
Что нам известно: не гроза страстей
Ему дала болезненный тот цвет,
И что в груди сей чувств и сердца нет.
О боже, сколько я видал людей,
Ничтожных—пред картиною моей,
Душа которых менее жила,
Чем обещает вид сего чела
(«Портрет», I, 239).

Подлинно поэтическая мысль, улавливающая в случайном существенное, обладает именно поэтому не только силой сообщать мечте значение реальности, но также и способность как бы воскрешать для воображения поэта прошлое, наделять невозвратно минувшее чертами подлинной реальности, оживлять прошедшее:

...пылкая мечта
Приводит в жизнь минувшего скелет,
И в нем почти все та же красота.
Так любим мы глядеть на свой портрет,
Хоть с нами в нем уж сходства больше нет,
Хоть на холсте хранится блеск очей,
Погаснувших от время и страстей
(I, 178).

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ДЕМОН И ТАМАРА

Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.

Третьяковская галлерея, Москва

Чрезвычайно интересно было бы установить происхождение краеугольной эстетической идеи Лермонтова—представления об образах искусства как середине между реальностью и идеальностью, или, иначе, представления о реальности поэтической мечты и об иллюзорности многого из того, что почитается за реальное и натуральное.

Вряд ли это представление может быть непосредственно возводимо к «метаксю» (μεταξύ) платонизма, к известному учению платоновско-аристотелевской эстетики о срединном положении образов искусства между идеальностью и реальностью. Во всяком случае ни точки соприкосновения Лермонтова с учением Платона об эросе как посреднике между мирами бытия и небытия, прекрасного и безобразного, ни точки соприкосновения его с учением «Поэтики» Аристотеля о превосходстве образов искусства над непосредственной наличностью натуры не могут быть установлены достаточно отчетливо и доказательно[4]. Всего вероятнее мне представляется, что лермонтовская концепция образа как «метаксю», т. е. представление о срединном положении образа между реальностью бытия и идеальностью мысли, восходит к учению Шиллера о «видимости» (Schein). В пользу такого предположения говорит также засвидетельствованный творчеством Лермонтова—его драматургией и лирикой—и не раз отмечавшийся исследователями факт сильного влияния Шиллера на раннего Лермонтова. Трудно допустить, чтобы, изучив так глубоко поэзию Шиллера, Лермонтов остался незнакомым с его эстетическими работами, и прежде всего с «Письмами об эстетическом воспитании», где взгляд на искусство как на своеобразную область «видимости» (Schein), колеблющуюся между реальностью наличного бытия и идеальностью «играющей» поэтической мечты, выражен всего полнее и красноречивее.

Если эта наша догадка (которой, разумеется, суждено, при скудости имеющихся материалов об идейном генезисе Лермонтова, остаться всего лишь предположением, хотя и наиболее вероятным),—если эта наша догадка справедлива, то она должна найти подтверждение в лирических думах Лермонтова, предмет которых часто—вопросы об искусстве, художнике и его произведении. Кое-какие подтверждения бесспорно могут быть указаны. Так же как и Шиллер, одним из условий преодоления противоречий и нестроения реальной действительности Лермонтов считал очищающее и возвышающее действие образов искусства:

> В уме своем я создал мир иной
> И образов иных существованье;
> Я цепью их связал между собой,
> Я дал им вид, но не дал им названья...
>
> (I, 26).

Но, следуя, быть может, за Шиллером в его мысли о способности искусства силой своих созданий побороть зло и противоречия цивилизации, Лермонтов в этой своей мысли куда более реалистичен, чем немецкий поэт-философ. Лермонтов с гораздо большей силой ощущает несоизмеримость жизни и искусства, первенство жизни, неспособность искусства исчерпать все бесконечное содержание и всю безмерную сложность реальной действительности. Даже восторгаясь волшебством, с каким искусство, обращаясь к прошлому, наделяет его в своих образах значением почти реального существования, Лермонтов

не забывает и об иллюзорности образов искусства, о границе присущей им способности оживления:

Хотя певец земли родной
Не раз уж пел об нем,
Но песнь—все песнь; а жизнь—все жизнь!—
Он спит последним сном
(«Могила бойца», I, 165).

Более того. В искусстве, в жизни художника Лермонтов усматривает искусством же порождаемый соблазн. Пленительность образов искусства, поглощающая жажда творчества может при известных условиях стать причиной такого самозабвения художника, такой порабощенности его восторгами искусства, при которых художнику грозит полная утрата сознания своего жизненного, а не художественного только назначения и подвига. Художник, утративший сознание первенства жизни, должен, как к спасению, стремиться к ослаблению, к погашению в себе чрезмерно разросшегося пожара искусства:

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костёр,
Преобрати мне сердце в камень,
Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь,
Тогда на тесный круг спасенья
К тебе я снова обращусь
(«Молитва», I, 65).

Это уже не шиллеровская мысль о красоте, которой суждено спасти мир от зла. Это—призыв спастись от избытка красоты, мешающего разглядеть избыток зла, наличествующего в жизни. Через мир красоты поэт рвется в мир реальной жизни, т. е. в мир страданий и борьбы. Как в вопросе о реальности критерием доподлинного существования Лермонтов признал реальность страдания, так и в вопросе о критерии достойной художника жизни он высшей мерой ее достоинства признал жизнь, исполненную страданья и борьбы:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой:—
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Это подчинение художественных критериев красоты высшим критериям достойной мыслящего поэта, исполненной страдания и борьбы жизни вовсе не знаменует отказа от назначения поэта и от захвата его искусством. «Слово» поэта остается «делом» поэта и после того, как ему открылось более высокое назначение. Писание остается любимейшим трудом, а думы—неотвратимым уделом существования художника:

Я чувствую, что это труд ничтожный:
Не усладит последних он минут.—
Но так и быть—пишу—пока возможно—
Сей труд души моей любимый труд!
(К...., I, 109).

Нет слез в очах, уста молчат,
От тайных дум томится грудь,
И эти думы вечный яд,—
Им не пройти, им не уснуть!
(«Farewell (Из Байрона)», I, 111).

В свете этих мыслей более понятным становится отмеченное уже выше и могущее показаться странным предубеждение Лермонтова против чрезмерно искренних эготических самопризнаний и изъявлений в искусстве. Обществу не только не интересно выражение в искусстве, пусть даже искреннее, слишком личных чувств и признаний. Выражение это, кроме своей ненужности, само по себе слишком трудно, слишком недоступно самому художнику. Поэт всегда должен быть способен к сомнению и к проверке, действительно ли то, что он принимал в себе за вдохновение художника, им является, не есть ли оно чисто личная взволнованность, представляющая факт его личной судьбы, но не факт искусства:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы бойся вдохновенья...
Оно—тяжелый бред души твоей больной,
Иль пленной мысли раздраженье.
В нем признака небес напрасно не ищи:
— То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истощи,
Разлей отравленный напиток!
(II, 44).

Все, что слишком легко и непроизвольно отливается в подобия форм искусства, чаще всего не есть вовсе искусство и должно быть отнесено к силе, с какой стремится высказаться непосредственное переживание, непосредственный интерес жизни. Искусство трудно. Запечатление жизни в образах искусства часто дается путем упорной борьбы и труда, да и в окончательном результате не выражает всей полноты открывшейся поэту мысли или испытанного им чувства. Искусству свойственна стыдливость страсти, стыдливость страдания, остерегающаяся однажды найденное счастливое, т. е. верное, точное, выражение чувства немедленно делать всеобщим достоянием:

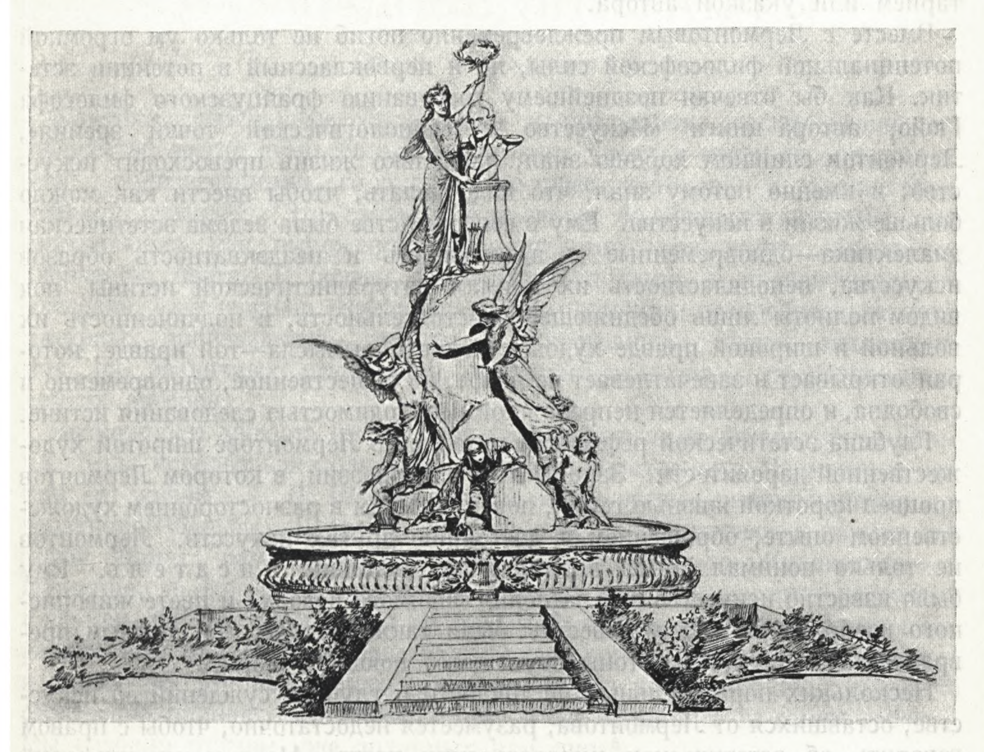
Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Отрыть в душе давно-безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный,—
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.
Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли страсть с грозой и вьюгой,—
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею бешеной подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной
(II, 44—45).

Лермонтов—первый в ряду крупнейших русских поэтов, которые изведали на собственном опыте всю силу сопротивления слова, не поддающегося совершенно точному и адэкватному выражению. Лермонтову были известны противоречия мысли и чувства, с трудом уступающие усилию запечатлеть их средствами поэтического языка:

...есть красоты
В таких картинах; только перенесть
Их на бумагу трудно: мысль сильна,

Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!
(I, 181).

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов



ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА ЛЕРМОНТОВУ
Рисунок М. Зичи, 1882—1883 гг.
Институт литературы, Ленинград

Не нахожу и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь
(I, 173—174).

Отсюда в дальнейшем развитии русской поэзии и эстетики пошли и «Silentium» Тютчева и поэтические признания символистов, изнемогавших в борьбе с неадэкватностью слова, с несоразмерностью искусства и жизни.

Как поэт, наделенный редкой силой самосознания, Лермонтов великолепно знал сложную природу образов искусства, которые одновременно являются и даром поэтического вымысла, свободно комбинирующей фантазии и точным до беспощадности, трезвым до глубин натуры изображением действительности. Для него не было ничего удивительного в откликах читателей на центральный образ «Героя нашего времени».

Со снисходительным добродушием и терпением гения он преподал (в предисловии ко втором у изданию романа) несколько уроков элементарной эстетики. Он разъяснял, что образ Печорина создан не как изображение лица, но как портрет целого поколения, что, рисуя недостатки этого поколения, автор отнюдь не был обязан указывать средство для их исправления, что в искусстве слишком буквальное понимание его образов—такой же признак культурной недозрелости, как и требование, чтобы изображение немедленно сопровождалось нравоучительным комментарием или указкой автора.

Вместе с Лермонтовым преждевременно погиб не только ум огромной потенциальной философской силы, но и первоклассный в потенции эстетик. Как бы отвечая позднейшему требованию французского философа Гюйо, автора книги «Искусство с социологической точки зрения», Лермонтов слишком хорошо знал, насколько жизнь превосходит искусство, и именно потому знал, что̀ надо делать, чтобы внести как можно больше жизни в искусство. Ему в совершенстве была ведома эстетическая диалектика—одновременные и адэкватность и неадэкватность образов искусства, неподвластность их нормам натуралистической истины, под видом полноты лишь обедняющей действительность, и подчиненность их вольной и широкой правде художественного вымысла—той правде, которая открывает и запечатлевает не явное, но существенное, одновременно и свободна, и определяется непреложной необходимостью следования истине.

Глубина эстетической рефлексии питалась в Лермонтове широтой художественной даровитости. Законы искусства поэзии, в котором Лермонтов процвел короткой жизнью гения, поверялись им в разностороннем художественном опыте, обращением к достоянию других искусств. Лермонтов не только понимал смысл видимого как великий писатель. Ему было известно искусство запечатления видимого в форме и цвете живописного изображения. Ему известны были также законы, по которым превращаются в искусство тоны звучащего, поющего мира.

Нескольких поразительных по точности и глубине суждений об искусстве, оставшихся от Лермонтова, разумеется недостаточно, чтобы с правом говорить об эстетическом мировоззрении поэта. Но тех же суждений более чем достаточно, чтобы понять, до какой мощи художественного самосознания мог бы подняться ум поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Общеизвестна энергия, с какой диалектический мыслитель Гегель критиковал метафизическое понятие кантианцев об идеале как принципиально неосуществимом и трансцендентном по отношению к реальности образце. В этом вопросе Лермонтов—с Гегелем, против Канта.

[2] К. Локс, Проза Лермонтова.—«Литературная Учеба» 1938, № 8.

[3] А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление. Перевод под ред. Ю. Айхенвальда, М., 1900, I, 17—18.

[4] Проблемы μεταξύ в эстетике Платона и Аристотеля я специально рассмотрел в моей работе «Эстетика классической Греции» (печатается).

ТВОРЧЕСТВО ЛЕРМОНТОВА И ЗАПАДНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Статья А. Федорова

Критики современные Лермонтову и позднейшие исследователи его творчества всегда очень большое внимание уделяли связи его произведений с произведениями его русских предшественников и с западно-европейской поэзией[1]. Эта связь в громадном большинстве случаев рассматривалась как выражение «влияния» того или иного образца на творчество поэта. В поэзии Лермонтова, а также в прозаическом его наследии уже издавна отмечались следы влияния разнообразных литературных произведений — русских и иностранных, следы заимствования из различных источников, признаки сходства с произведениями других авторов.

Возможность указать на это сходство, сослаться на литературное влияние была использована одним из критиков, писавших о Лермонтове еще при его жизни,—С. П. Шевыревым—в полемических целях, в целях литературной борьбы: «Когда вы внимательно прислушаетесь к звукам той новой лиры... вам слышатся попеременно звуки—то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова, примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных,— и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, чтó собственно принадлежит новому поэту и где предстоит он самим собою... Мы слышим отзывы уже знакомых нам лир»[2].

То, что Шевыреву нужно и важно было как способ ограничить значение Лермонтова—указание на заимствованность отдельных элементов его поэзии,—стало довольно существенной частью дальнейших историко-литературных исследований, посвященных поэту,—правда, уже вне зависимости от оценочных установок,—хотя вопрос о «влияниях» не мог не связываться в той или иной форме с вопросом о самостоятельном значении творчества Лермонтова. Поиски «влияний» и заимствований проходят через всю историю изучения лермонтовского наследия. В результате их, с одной стороны, возникли отдельные ценные указания: открытие материала, действительно служившего источником того или иного произведения или отдельного места в каком-нибудь произведении, указания на переводный характер некоторых вещей Лермонтова, с другой же—обильные гипотезы, основанные на чрезвычайно общих признаках сходства с произведениями русской и мировой литературы (на одинаковости сюжетных ситуаций и эпизодов, на совпадении отдельных образов и т. п.).

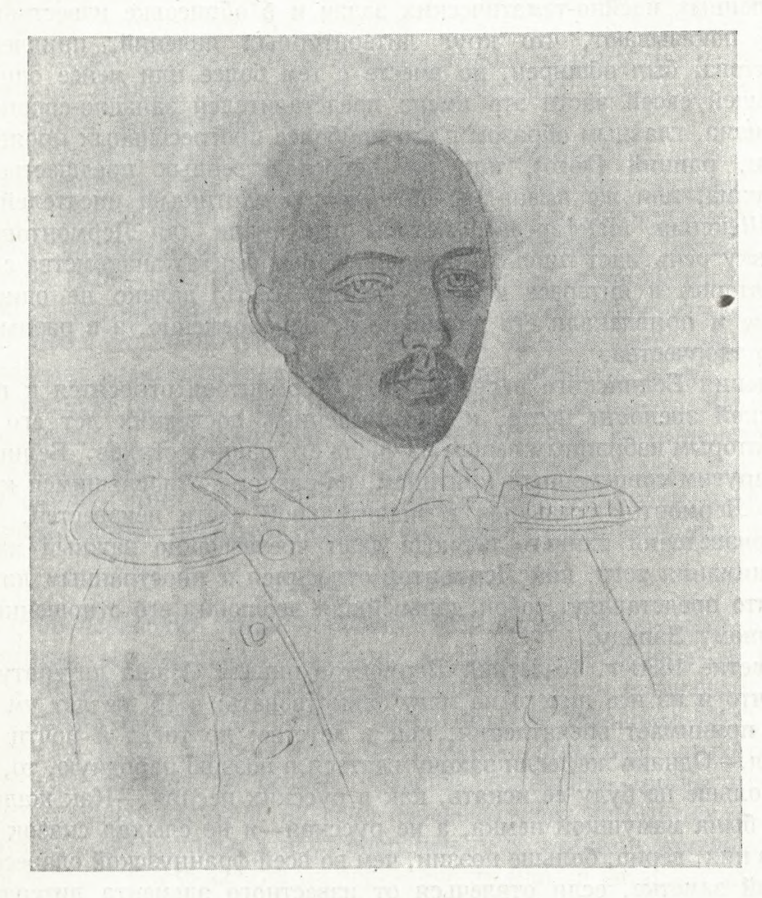
Вообще вопрос о «влияниях», и в частности о влияниях иностранных, ставился применительно к Лермонтову так часто, как он не ставился

по отношению ни к одному из выдающихся русских поэтов и прозаиков. В исключительно подробных комментариях к пятитомному «Полному собранию сочинений Лермонтова» (изд. «Academia», 1936—1937) сделана полная и исчерпывающая сводка всех до сих пор предпринимавшихся разысканий о литературных источниках—русских и западно-европейских—отдельных произведений Лермонтова. Вот перечень имен тех западных писателей, с которыми, в связи с тем или иным стихотворением, поэмой, драмой, сближалось имя Лермонтова: из писателей немецких—Шиллер, Гёте, Лессинг, Клингер, Лейзевиц, Гейне, Э.-Т.-А. Гофман, Цедлиц; из французских—Гюго, Барбье, Шенье, Ламартин, Шатобриан, А. де Виньи, А. де Мюссе, Бенжамен Констан, Шендолле, Арно, Лагарп, Альфонс Карр, Жорж Санд; из английских—Байрон, Томас Мур, Кольридж, Вальтер-Скотт, Шекспир, Макферсон; из польских—Мицкевич. Если прибавить к этому русские «влияния», тоже многочисленные и многократно отмечавшиеся (Пушкина, Жуковского, Козлова и др.), то творчество Лермонтова оказывается плодом сплошных воздействий со стороны, заслоняющих его самостоятельную сущность.

Не исключено, что исследователями Лермонтова еще будут открыты какие-либо отдельные источники заимствования, что к тому или иному стихотворению будут указаны параллели из области русской или западноевропейской поэзии, но вряд ли это сможет существенно изменить то представление об исторической роли Лермонтова, которое складывается на основе уже проделанной историко-литературной работы. Очередная задача изучения Лермонтова—не поиски и не установление каких-нибудь новых источников, а решение вопроса о месте, занимаемом им в мировой литературе, и характере его связи с нею, об историческом смысле этой связи. Рассмотрение этого вопроса предполагает: 1) подведение итогов проделанной работы над источниками лермонтовского творчества, отделение бесспорно установленных фактов и правдоподобных предположений от гипотез и догадок и 2) замену общего понятия «влияния» понятием литературной связи, подразумевающей возможность разных частных случаев ее осуществления (влияние, оказываемое одним писателем на другого как частная форма литературной связи; использование в форме перевода или подражания определенного литературного источника; заимствование из него отдельного элемента; совпадение на основе одинакового развития литературных явлений и одинаковой их социальной обусловленности; обращение к творчеству писателя—предшественника или современника—как к примеру, подкрепляющему собственную творческую практику). Различение этих частных случаев так же необходимо, как и учет разной степени социальной и идейно-художественной значимости того или иного факта литературной связи (ср., напр., с одной стороны, значение для Лермонтова поэзии Байрона и, с другой,—Гёте или Цедлица). Наконец, полноценное историко-литературное истолкование фактов связи, соединяющей изучаемого автора с мировой литературой, требует постоянного соотнесения их: 1) с развитием его собственного творчества, вне которого нельзя и понять смысл использования того или иного источника, и 2) с традициями данного автора в пределах его родной литературы (так, применительно к Лермонтову, изучение байронической традиции немыслимо вне изучения традиции Пушкина).

В историю русской литературы Лермонтов вошел как исключительно сильная творческая индивидуальность. Белинский, выразивший мнение

передового русского читателя о Лермонтове, признавший гениальность поэта, подчеркивал именно внутреннее своеобразие его творчества. В статье о втором издании «Героя нашего времени» (1841) он писал, отвечая тем, кто в произведениях Лермонтова старался найти следы посторонних влияний: «Только дикие невежды, черствые педанты, которые за буквою не видят мысли и случайную внешность всегда принимают за внутреннее сходство, только эти честные и добрые витязи букварей и фолиантов могли



ЛЕРМОНТОВ
Незаконченная акварель А. Клюндера, 1838—1839 гг.
Литературный музей, Москва

бы находить в самобытных вдохновениях Лермонтова подражания не только Пушкину и Жуковскому, но и г.г. Бенедиктову и Якубовичу»[3].

Эти слова, направленные против переоценки роли «влияний» на Лермонтова, вовсе не означали, что Белинский изолировал поэта от литературной обстановки его времени и рассматривал его вне связи с наследием его предшественников. В более ранней и более обширной статье о «Стихотворениях» М. Лермонтова (1840) критик, говоря о характерных свойствах лермонтовской поэзии, вспоминал о Байроне, Гёте, Шиллере, из русских писателей—о Пушкине. На одной из последних страниц этой статьи Белинский говорил: «Пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гёте, ни Пушкиным, и не скажем, чтоб из него современем вышел

Байрон, Гёте или Пушкин: ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет—Лермонтов»[4].

Лермонтов, гениальный русский поэт, был многообразно связан с жизнью литературы—русской и мировой. Перечисленные выше имена западно-европейских авторов, с которыми непосредственно соприкасается его поэзия (напр., в переводах и бесспорных реминисценциях) и творческий интерес к которым она так или иначе отражает (напр., в постановке определенных идейно-тематических задач и в обрисовке известного типа героя), показывают, что круг литературных явлений, привлекавших Лермонтова, был обширен, но вместе с тем более или менее однороден. В большей своей части это имена представителей западно-европейского романтизма, главным образом в его наиболее прогрессивных проявлениях (Байрон, ранний Гюго), или же непосредственных предшественников романтизма, или же имена излюбленных романтиками писателей прошлого (Шекспир, Макферсон). Авторы эти имели для Лермонтова (или, поскольку речь идет лишь о предполагаемых фактах знакомства с каким-либо автором и интереса к нему,—могли иметь) далеко не одинаковое значение и привлекали его внимание не одновременно, а в разные периоды его творчества.

Суждения Белинского о своеобразии Лермонтова относятся к периоду творческой зрелости поэта, к произведениям последних лет его жизни и к некоторым избранным вещам из числа его ранних стихов. Белинскому, как и другим современным критикам, по-разному относившимся к поэту, ранний Лермонтов оставался в значительной части неизвестен. Между тем произведения раннего периода дают чрезвычайно важный материал для понимания того, как Лермонтов относился к иностранным литературам и что представляет собой дальнейшая эволюция его отношения к литературному Западу.

В заметке 1830 г. 16-летний Лермонтов пишет: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать; в 15 же лет ум не так быстро принимает впечатления, как в детстве; но тогда я почти ничего не читал.—Однако же, если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.—Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская—я не слыхал сказок народных;—в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности».

В этой заметке, если отвлечься от известного элемента литературной позы и аффектированной разочарованности в литературе, можно увидеть ряд моментов, существенных не только для раннего, но также и для более позднего творчества Лермонтова: априорный интерес и априорное признание русского фольклора, предпочтение, оказываемое ему перед французской литературой, пренебрежительная оценка последней и отношение к литературе вообще как к материалу для заимствований. Последнее чрезвычайно существенно. Весь вопрос в том, что́ представляло собой заимствование в понимании Лермонтова и в его поэтической работе первых лет творчества, и равнозначно ли здесь понятие заимствования понятию подражания предшественникам?

Мы знаем, что в ранних стихотворениях Лермонтова содержатся целые куски из стихотворений его русских предшественников (вопреки его собственному утверждению о невозможности заимствовать что-либо из русской литературы)—из Пушкина, Батюшкова, Дмитриева, Ломоносова. Но замечательно то, что наличие целых значительных отрезков чужого

текста даже в этих юношеских стихах вовсе не означает следования готовым чужим образцам, подчинения чужим творческим принципам. Заимствованием из литературы художественной, из поэзии Лермонтов пользуется так же, как другой писатель пользуется фактическим материалом (хотя бы, напр., в форме неоговоренных цитат) из нехудожественных произведений, из документов. Более того: самое заимствование в таком чистом и откровенном виде возможно для Лермонтова только в связи с отчетливым ощущением собственной индивидуальности. Вот почему эти случаи самого прямого заимствования отнюдь не означают подражания определенной манере, стилизации под известного автора и никак не могут служить доказательством влияния.

Из слов Лермонтова о «бедности» нашей словесности и о том, что он ничего не может из нее заимствовать, можно вывести заключение, что литература иностранная (правда, за исключением французской) может дать более благодарный материал. И действительно, в произведениях Лермонтова 1828—1832 гг. много бесспорных заимствований из литератур немецкой и английской. Но заимствование из иноязычного источника целых готовых отрезков текста предполагает прежде всего или перевод или переделку—переключение их в плоскость родного языка. Перевод играет большую роль во всей поэзии Лермонтова, а работа Лермонтова как переводчика в своих методах и в своей эволюции очень показательна для его отношения к иностранному литературному материалу. Вот почему обзор и анализ этой части наследия Лермонтова являются совершенно необходимой частью работы о поэте и его связях с мировой литературой.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Лермонтов переводит стихи в течение всей своей поэтической деятельности; первые его переводы относятся к 1829 г., последние—к 1841 г. Переводы играют более или менее значительную роль в наследии очень многих русских поэтов как первой, так и второй половины XIX в. Но если у поэтов более поздних (как Фет, Майков или Мей) стихотворные переводы уже составляли особые разделы, отдельные циклы их книг, то у поэтов первых десятилетий века переводы чаще не бывают выделены в самостоятельные группы, а идут вперемежку со стихами оригинальными и даются нередко без указаний на переводность или на автора подлинника. В этом отношении Лермонтов как переводчик вполне принадлежит своему времени. Стихотворные переводы у него очень тесно связаны с его собственным поэтическим творчеством. Несмотря на это последнее обстоятельство, следует все же спросить: что же они представляют собой именно как переводы, т. е. как особая система в творчестве поэта, и каково их соотношение с оригиналами?

Лермонтов переводил или интерпретировал в форме «вольного» перевода следующих авторов: Шиллера, Гёте, Цедлица, Гейне, Байрона, Бёрнса, Мицкевича, дал перевод начала немецкой народной песни; есть у него также одно раннее стихотворение—«Веселый час», которое, судя по надписи под заглавием («Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы»), является переводным, но оригинал которого до сих пор не обнаружен.

Среди перечисленных поэтов значительным числом стихотворений в его переводах представлены Шиллер и Байрон; у остальных он взял не более одного-двух стихотворений. Из Бёрнса им переведено всего одно только

четверостишие («Had we never loved so kindly»), стоящее эпиграфом к «Абидосской невесте» и, таким образом, безусловно связанное для него с Байроном. Исследователи Лермонтова сопоставляли поэта—даже безотносительно к переводам—почти со всеми указанными авторами (исключая разве Бёрнса, соприкосновение с которым у Лермонтова ограничивается одним только случаем перевода упомянутого четверостишия).

1

Первый поэт, которого Лермонтов начал переводить, если не считать неизвестного нам автора «Веселого часа», был Шиллер[6]. Все переводы из Шиллера приходятся на один год—1829, т. е. на очень раннюю пору в творчестве Лермонтова. Шиллер к этому времени был в России широко известен и популярен; его переводили многие (и в первую очередь Жуковский); в переводах были представлены разнообразные жанры его лирического и эпического творчества, на сценах ставились его драмы.

Из Шиллера Лермонтов перевел шесть вещей («An Emma», «Die Begegnung», «Der Handschuh», «Das Kind in der Wiege», «Teile mit mir was du weisst», отрывок из шиллеровского перевода «Макбета»—сцену ведьм) и вольно интерпретировал содержание двух баллад, соединив их в одном стихотворении («Баллада»).

Этими переводами представлены такие жанры шиллеровской поэзии, как любовно-лирическое и элегическое стихотворения («An Emma», «Die Begegnung»), эпиграмма из раздела «Ксений» («Teile mit mir was du weisst»), философское двустишие («Das Kind in der Wiege»), сюжетное произведение—баллада («Der Handschuh») или драматический диалог с широко развернутыми повествовательными элементами (разговор ведьм из «Макбета»); последний к тому же связывает Лермонтова уже и с Шекспиром.

Примечателен самый выбор этих жанров. Наряду с жанрами, которые молодой Лермонтов в это время разрабатывает в своей оригинальной лирике (элегическое размышление, лирический монолог), он останавливается и на вещах эпических, которых в малой форме (т. е. в рамках стихотворения, а не поэмы) еще не пишет. Переводы баллад Шиллера—это первые вещи с сюжетом, которые Лермонтов создает вне жанра поэмы.

Единообразия в подходе к оригиналу—даже в пределах 1829 г. и по отношению к одному только Шиллеру—у Лермонтова нет. Его манера обращения со стихом оригинала уже служит тому примером. Одна и та же форма—так называемый элегический дистих—в одном случае передается аналогичной формой, правда, при укорочении второго стиха на одну стопу и с некоторой переменой в расстановке ударений («Дитя в люльке»), а в другом случае—совершенно иным видом стиха: четверостишием четырехстопного ямба с рифмами («Делись со мною тем, что знаешь»). Дольники в сцене из «Макбета» передаются, в согласии с господствующим стиховым обыкновением, одним из общепринятых силлабо-тонических размеров (в данном примере сочетанием четырехстопного и трехстопного ямба), а в переводе «Перчатки» очень своеобразная форма стиха, расшатанного и неровного, с весьма свободным чередованием строк разного слогового и акцентного строения, местами напоминающего рифмованный vers libre, воспроизводится очень смелой для 1829 г. и близкой к подлиннику ритмической системой, совсем отсутствующей в традиционной высокой поэзии и слегка похожей на раешник. Жуковский, переведший ту же балладу двумя годами позднее (1831), избрал для ее передачи разно-

стопный ямб без строгой системы рифм—стих басенного типа[6]. Следует, таким образом, отметить, что в самом начале своего творчества Лермонтов уже пользуется переводом как одним из путей к расширению своих метрических возможностей и применению таких форм, каких его оригинальные стихи не знают. Он при этом учитывает степень метрического своеобразия подлинника (недаром «Перчатка»—одна из метрически наиболее необычных вещей у Шиллера), а привычный в немецкой поэзии дольник он покачто передает средствами традиционного силлабо-тонического стиха. Там же, где оригинал представляет собой обыкновенные ямбы или хореи (как в «An Emma», в «Die Begegnung»), он сохраняет их.

АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА „ДИТЯ В ЛЮЛЬКЕ“ И „К*“ С ЕГО ПОМЕТАМИ: „ИЗ ШИЛЛЕРА“

Институт литературы, Ленинград

Подход Лермонтова к словесно-смысловой форме переводимой вещи тоже не отличается полным единообразием. Вообще перевод для него—это не перевод как таковой, не способ к наиболее прямому ознакомлению читателя с чужеязычным материалом, и в этом смысле мы у Лермонтова видим то же, что и у большинства русских современных ему поэтов, переводивших стихи. Вместе с тем, однако, перевод не есть для него только средство к самостоятельному творчеству, к Nachdichtung, к вариации на заимствованную тему.

В некоторых отношениях Лермонтов следует традиции, установившейся в русском стихотворном переводе. Так, например, он меняет имя, стоящее в заглавии стихотворения, а тем самым меняет и заглавие: «An Emma» он переводит не «К Эмме», а «К Нине». Руссификация имен, вернее устранение их иноязычного характера,—метод, издавна уже применяв-

шийся в русских переводах и переделках, особенно в драматических, где часто практиковалась «переделка на русские нравы», а также и в жанре баллады—напр., у Жуковского, переделавшего бюргерову Ленору в «Людмилу». Самое имя «Нина» в русской поэзии первых десятилетий XIX в.—одно из традиционно-поэтических имен. Так, у Жуковского оно фигурирует в заглавии целого ряда стихотворений: «Песня к Нине» (1805, переводное), «К Нине» (1807, с английского), «К Нине» (1808, послание), «Нина своему супругу в день его рождения» (1812, и стихотворение такого же названия 1813 г.). Впрочем, переводя стихотворение Шиллера «An Emma», Жуковский (1819), равно как и Козлов (1834), сохранили имя подлинника, и у них оно озаглавлено «К Эмме».

В этом переводе с измененным названием Лермонтов проявляет себя еще не очень умелым переводчиком. В комментариях к изд. «Academia» (I, 429) отмечается, что этот «перевод Лермонтова носит очевидные следы неумелой ученической руки. В местах наиболее трудных, на концах строк (т. е. в рифме.—*А. Ф.*), стоят наиболее неудачные слова, искажающие оригинал. Есть и прямые ошибки. Так, у Шиллера „Licht"—свет жизни—противопоставляется тьме смерти; смысл Шиллеровского „du lebst im Licht"—„ты живешь"—Лермонтов переводит: „Но увы! ты любишь свет", где „свет" должен быть понят в „светском" смысле»[7].

Здесь много случаев замены одного образа другим, одной смысловой единицы другой, оригиналом непосредственно не заданной. Ср. начало:

Weit in nebelgrauer Ferne
Liegt mir das vergangne Glück,
Nur an einem schönen Sterne
Weilt mit Liebe nur der Blick.

Перевод:

Ах! сокрылась в мрак ненастный
Счастья прошлого мечта!..
По одной звезде прекрасной
Млею, бедный сирота.

Подобные замены и вставки вообще характерны и для других переводов Лермонтова, особенно для более поздних. В данном же случае важно то, что, несмотря на них, вполне соблюдены общий эмоциональный строй подлинника (сентиментально-лирический) и его стилистическая окраска. При этом Лермонтов несколько повышает стиль, несколько усиливает эмоциональность, вводя отдельные метафоры, в оригинале отсутствующие, перифразы и т. п.

Так, напр., в оригинале сказано:

Deckte dir der lange Schlummer,
Dir der Tod die Augen zu,
Dich besässe doch mein Kummer...

Тут прямо названа смерть («der Tod»), а эпитет к слову «Schlummer» отнюдь не является метафорическим,—это почти логическое определение, указание, какой сон. Кроме того, очень четко выраженная сослагательность глагола показывает с полной определенностью, что речь идет только о предполагаемой, воображаемой смерти, которой потом противопоставляется живая действительность («aber ach! du lebst im Licht»). У Лермонтова стихи эти переданы так:

Пусть, навек с златым мечтаньем,
Пусть тебе глаза закрыть,
Сохраню тебя страданьем...

Смерть тут не названа, как в подлиннике, о ней сказано перифрастически («навек глаза закрыть»), а традиционно-метафорическое словосочетание «с златым мечтаньем», введенное здесь Лермонтовым, ослабляет мрачность образа смерти—в противопоставлении его жизни. Сослагательность передана формой инфинитива («пусть тебе глаза закрыть»), которая тоже не может быть четко противопоставлена содержанию дальнейшего—действительности. Да и самая эта действительность низведена до уровня «света» как «светской» жизни (вследствие смысловой ошибки перевода). Смысл в данном месте перевода получился гораздо более зыбкий, неопределенный в результате перифрастической замены, «украшающей» вставки и выбора инфинитивной формы глагола.

Если некоторые особенности этого перевода еще зависят от неопытности переводчика, то все-таки уже и здесь, в этом примере из раннего творчества Лермонтова, выступает своеобразие его подхода к оригиналу— выделение одних его черт за счет других и известное изменение смысловых пропорций оригинала.

В переводе «Встречи» («Die Begegnung»), несмотря на далеко не полную передачу образов и мотивов подлинника, на ввод новых эпитетов, на замены, все же круг слов и представлений, используемых русским поэтом, в общем близок к подлиннику, равно как и стилистическая окраска. Что касается эпитетов, введенных Лермонтовым от себя, то роль их сводится к эмоциональному подчеркиванию отдельных образов.

У Шиллера:

Die herrlichste von allen, stand sie da;
Wie eine Sonne war sie anzuschauen.

У Лермонтова:

Как солнце вешнее, она блистала
И радостной и гордой красотой.

Там, где в оригинале только «солнце», в переводе дается определение «вешнее». Красота женщины, выраженная в подлиннике прилагательным («herrlichste»), в переводе становится существительным, влекущим за собой еще два усиливающих эпитета.

Аналогичная вставка—в начале второй строфы:

Was ich in jenem Augenblick empfunden...

Что я почувствовал в сей миг чудесный...

В комментарии изд. «Academia» перевод «Встречи», наравне с другими переводами Лермонтова из Шиллера, оценивается как «ученическое упражнение»; отмечаются «некоторое несоответствие в теме» и отдельные неточности («У Шиллера речь идет, очевидно, о королеве или принцессе, „окруженной своими дамами“,—у Лермонтова это дева „меж дев“, объединяющаяся с ними в „милый рой“».—I, 435). Однако наличие этих частных расхождений между подлинником и переводом не мешает тому, что Лермонтов воспроизводит основную тему стихотворения (красота и любовь пробуждают в человеке дар певца или поэта); разница между «дамами» оригинала и «девами» перевода никакой смысловой, а тем более сюжетной роли не играет. Смысловую и тематическую роль играет лишь замена, производимая в заключительных двух стихах второй строфы. В оригинале речь идет о пробуждении неосознанно живших в душе поэтических сил, о появлении «в ее глубочайших глубинах звуков, неведомо и божественно спавших в ней» («Und Töne fand in ihren tiefsten Tiefen,/Die

ungeahnt und göttlich in ihr schliefen»). У Лермонтова вместо этого выступает тема воспоминания, возвращения к прошлому («В ней вспыхнули забытые виденья / И страсти юные и вдохновенья»). Эта тема дает основание комментатору сказать, что «лермонтовский образ ближе к образам „Посвящения“ к „Фаусту“ Гёте („Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten!“)» (I, 435).

На этом кончается стихотворение в переводе Лермонтова, который воспроизводит только половину оригинала, состоящего из четырех строф-октав. Это не просто механическое отсечение конца,—это также изменение темы и смысла всей вещи в целом. У Шиллера две последние строфы представляют развитие темы любви как награды нежных, тонко чувствующих сердец и тем самым влияют на осмысление первых двух октав, тема которых (красота и любовь как источник творчества) теперь отступает на задний план, становясь лишь частью целого. Лермонтов, отказываясь от передачи конца, делает ее не только главной, но и единственной темой; он пишет стихотворение о поэтическом творчестве, трактуя его, правда, несколько иначе, чем в оригинале,—заменяя понятие неосознанного воспоминаниями прошлого.

Тема переводимого стихотворения в его работе над Шиллером,—независимо от того, сохраняет ли он ее или видоизменяет, воспроизводит ли смысловые пропорции оригинала или нарушает их, выдвигая одни элементы за счет других,—настолько останавливает его внимание, что заслоняет от него иногда те выразительные средства речи, в которых она находит свое осуществление и которые придают ей остроту и отчетливость. Перевод двустишия «Das Kind in der Wiege» является примером такого невнимания к смысловой композиции подлинника, к характеру пользования значениями, при весьма точной передаче общего смысла и весьма незначительных изменениях предметного смысла отдельных слов:

Glücklicher Säugling, dir ist ein unendlicher Raum noch die Wiege;
Werde Mann, und dir wird eng die unendliche Welt.

Счастлив ребенок! и в люльке просторно ему: но дай время
Сделаться мужем, и тесен покажется мир.

В оригинале все двустишие строится на противопоставлении двух антитез, элементы которых (определения) остаются, хотя бы частично, одинаковыми: в первом стихе антитеза лишь намечена, поскольку в слове «Wiege» сам по себе еще не заключен признак, противоречащий определению «unendlicher», но во втором стихе появляется резкое противоречие в определениях («eng die unendliche»), строящееся по контрасту с предшествующим стихом и подчеркивающее, выявляющее в нем подобное же противоречие между определением сказуемого (unendlicher Raum) и подлежащим (Wiege). В переводе всех этих особенностей нет. Остается, так сказать, «голая» тема, довольно банальная сама по себе мысль.

Это, впрочем, редкий случай у Лермонтова (даже раннего), если не единичный. Творчески-активное отношение к теме как к основе переводимой вещи чаще выражается у него в том, что он и самой теме придает резко отличную стилистическую и эмоциональную окраску. Это имеет место в переводе другого двустишия: «An*» («Teile mit mir was du weisst»). Вместо двух длинных стихов оригинала (шесть стоп дактиля с пропуском некоторых слогов)—в переводе четыре стиха четырехстопного ямба. Рез-

кое изменение стиха вполне соответствует и перемене общего словесного тона. Первые две строки перевода, правда, вполне точно передают содержание первой строки Шиллера:

1. Teile mit mir was du weisst; ich werd' es dankbar empfangen.	1. Делись со мною тем, что знаешь; 2. И благодарен буду я.

Но вслед за этим крутой стилистический поворот:

2. Aber du gibst mir dich selbst; damit verschone mich, Freund.	3. Но ты мне душу предлагаешь: 4. На кой мне чорт душа твоя!...

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ ЛЕРМОНТОВА „ЕВРЕЙСКАЯ МЕЛОДИЯ. (ИЗ БАЙРОНА)"
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Частное собрание, Москва

У Шиллера—спокойная, сдержанно-ироническая «надпись» в классической форме. У Лермонтова—не только резкая, но даже грубая (в последнем стихе) эпиграмма того типа, который был распространен в русской поэзии его времени и более раннего периода[8]. И здесь же еще одна очень любопытная черта: вместо «себя самого» («dich selbst»), как у Шиллера, мы видим «душу». А благодаря этой замене все двустишие приобретает не просто личный тон, раздраженно-пренебрежительный, но как будто

и более общую направленность, почти-что полемичность, и притом полемичность в отношении чуть ли не самого Шиллера—в отношении темы сентиментальной дружбы.

Перевод двустишия «К*»—последний по времени (судя по последовательности текстов в тетради № 3) перевод Лермонтова из Шиллера. Оно, в сущности, является практическим отрицанием шиллеровской поэтики в области медитативной и сентиментально-лирической.

В оригинальном творчестве Лермонтова 1828—1829 гг. очень мало случаев, когда он перекликается с Шиллером-лириком. Но Шиллер как автор баллад, как автор сюжетных стихотворений, как драматург представлял для Лермонтова несомненный интерес и в эти годы и позднее. Переведенные им в 1829 г. отрывок из переделки «Макбета», «Перчатка» и написанная на шиллеровские темы «Баллада» относятся у Лермонтова к числу первых опытов стихотворного повествования в малой форме (наряду с оригинальной «Грузинской песней» и первыми поэмами).

Отрывок из «Макбета» (из 4-го явления I акта по Шиллеру) представляет собой вполне законченное тематическое целое—рассказ первой ведьмы о ее жертве, некоем рыбаке, рассказ, перемежаемый репликами двух других ведьм, которые повторяют, наподобие рефрена, последние два стиха из соответствующей части монолога первой. Лермонтов берет только этот рассказ с рефренообразными репликами ведьм, отбрасывая все, не относящееся к его сюжету, т. е. три реплики, которыми начинается явление, и его конец, связанный с приходом Макбета.

Среди лермонтовских переводов из Шиллера это самый ранний. Здесь сильнее всего сказывается переводческая неопытность поэта. Есть явно неумелые обороты, вызывающие смысловую неясность, напр.: «Я ж поклялась ему давно, что все сердит меня одно» (в оригинале ведьма говорит о том, что ее сердит веселое пение бедняка). Для стихов второго и четвертого, единственных во всем переводе, не находится рифмы, тогда как в оригинале каждый стих рифмует с каким-либо другим стихом. Наблюдается много отдельных несоответствий в образах; вообще перевод этот беднее образами и отвлеченнее по своему тону, чем оригинал (сравнительная бедность образами обусловлена, видимо, еще и тем, что перевод сделан стихом более коротким, чем стих оригинала, что в нем меньшее число слогов). Для обеднения образов показателен конец:

Und als ich heut' will vorübergehn, Wo der Schatz ihm ins Netz gegangen, Da sah ich ihn heulend am Ufer stehn Mit bleich gehärmten Wangen, Und hörte wie er verzweifelnd sprach: «Falsche Nixe, du hast mich betrogen! Du gabst mir das Geld, du ziehst mich nach!» Und stürzt sich hinab in die Wogen.	Я ныне близ реки иду, Свободною минутой: Там он сидел на берегу, Терзаясь мукой лютой!... Он говорил: мне жизнь пуста! Вы отвращений полны, Блаженства, злато!... вы мечта!... И забелели волны. — — —

В переводе опущен целый ряд мотивов—конкретных деталей подлинника: указание на место («Wo der Schatz ihm ins Netz gegangen»), на бледность щек рыбака («mit bleich gehärmten Wangen»), на то, что он «выл» или «вопил» («heulend»). Слова рыбака в переводе не являются обращением к ведьме или русалке («Nixe»), не содержат упрека ей, а превращаются в риторическую сентенцию общего содержания, не соответствующую смыслу подлинника. О самоубийстве рыбака сказано не прямо, как в подлиннике, а путем перифразы.

Всему эпизоду Лермонтов придает несколько более архаический и риторический характер, приближая его к ранним балладам Жуковского, представлявшим еще не перевод, а переделку и приспособление оригинала к условиям русской традиции жанра.

«Перчатку» Лермонтов перевел (судя по ее месту в тетрадях поэта) позднее: она находится в числе последних вещей 1829 г. Если в неточностях перевода «Трех ведьм» не следует искать определенного метода работы и если их правильнее объяснить отсутствием твердых переводческих

АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА „FAREWELL" С ПЕРВОНАЧАЛЬНЫМ ЗАГОЛОВКОМ: „(ПРОСТИ.) ИЗ БАЙРОНА"

Институт литературы, Ленинград

навыков и следованием русской традиции, то в «Перчатке»—гораздо более сознательная система отношения к подлиннику, к развитию фабулы. Лермонтов производит значительное сокращение текста: он выбрасывает целый отрезок в одиннадцать стихов (стихи 33—43-й оригинала), посвященный появлению двух леопардов, нарушает таким образом трехчленность повествования о зверях и несколько ускоряет переход к драматическому эпизоду с перчаткой. Опускает он еще несколько стихов, правда, вводя зато в других местах незаданные подлинником строки (в целом перевод короче оригинала на одиннадцать стихов). Лермонтов опускает собственные имена двух персонажей баллады—короля (который в ориги-

нале назван Францом) и рыцаря (Делорж). Тем самым он хотя бы отчасти подчеркивает схематичность фабулы. Вспомним, к тому же, что в повествовательных (балладного типа) стихотворениях Лермонтова и в его ранних поэмах довольно часты безымянные, не названные никаким именем герои.

В отличие от перевода «Трех ведьм» перевод «Перчатки» сохраняет большинство образных деталей и словесных мотивов подлинника (если не считать пропуска целого отрезка текста), и в тех случаях, когда пропускается отдельный конкретный образ, Лермонтов большей частью заменяет его конкретным же (а не абстрактным или перифрастическим, как в «Трех ведьмах»). Он делает, однако, и некоторые вставки «от себя», существенные в смысловом отношении.

В третьем отрезке баллады тема тигра дана у Шиллера путем описания внешнего вида зверя и его движений. Лермонтов дополняет его еще образом «кровавых глаз» («глаз кровавых не сводит») и завершает все описание перифрастически, вводя уподобление льва—владыке, а тигра—рабу:

Но раб пред владыкой своим
Тщетно ворчит и злится:
И невольно ложится
Он рядом с ним.

Ср. в оригинале:

Und im Kreise scheu
Umgeht er den Leu
Grimmig schnurrend,
Drauf streckt er sich murrend
Zur Seite nieder.

Когда изложение доходит до смелого поступка рыцаря, спускающегося к зверям за перчаткой Кунигунды, Лермонтов вводит от себя такой стих:

На перчатку меж диких зверей он глядит.

У Шиллера этого нет: в оригинале «рыцарь быстро, твердыми шагами, спускается в страшный зверинец и смелой рукой поднимает перчатку, лежащую среди чудовищ». Добавление, которое делает Лермонтов («глядит»), противоречит, пожалуй, замыслу автора, поскольку оно не вполне совмещается с мотивом бесстрашия рыцаря. Вряд ли, впрочем, оно свидетельствует о каких-либо принципиальных особенностях трактовки Лермонтовым его образа; оно, вероятно, скорее объясняется версификационными условиями («глядит» — слово, стоящее в рифме) и необходимостью так или иначе согласовать с подлежащим указание на то, что перчатка находилась «среди чудовищ» (поскольку был невозможен дословный перевод предложения: «Und aus der Ungeheuer Mitte / Nimmt er den Handschuh mit keckem Finger»).

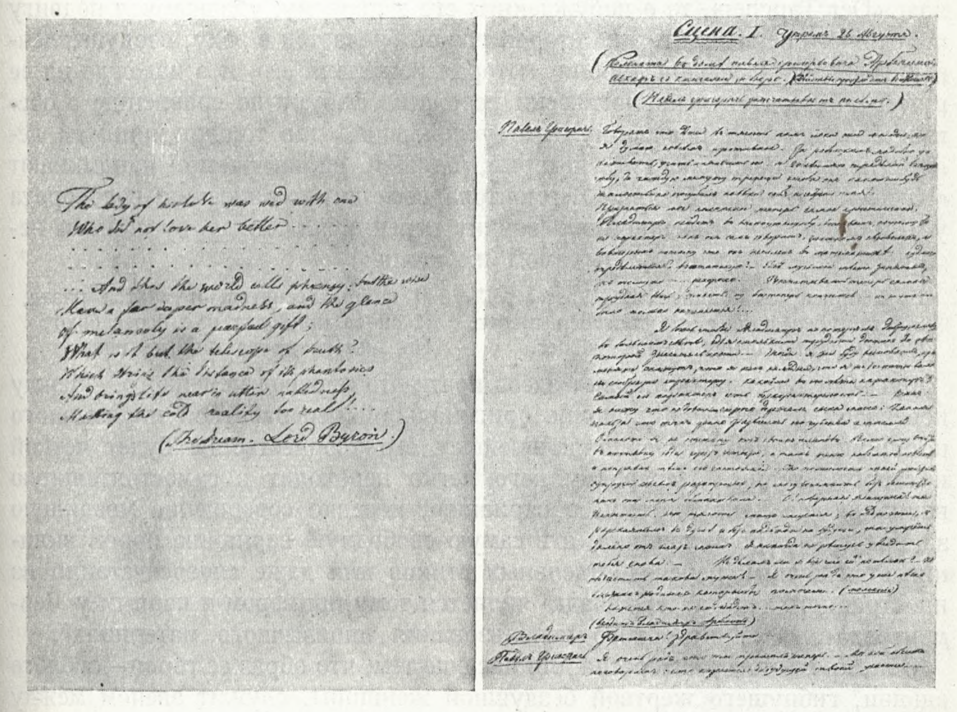
Для общего осмысления Лермонтовым шиллеровской баллады гораздо показательнее две вставки, которые сделаны в переводе при характеристике Кунигунды и рыцаря. Когда первая просит Делоржа достать ей упавшую в зверинец перчатку, Лермонтов заставляет ее сказать:

«Рыцарь, пытать я сердца люблю».

О рыцаре же, вернувшемся с перчаткой, переводчик говорит: «Но досады жестокой пылая в огне...». Тем самым он в образе Кунигунды подчеркивает холодность и бессердечие к влюбленным в нее, а в образе рыцаря—негодование, т. е. придает конфликту еще бо́льшую остроту и эмоциональность.

К циклу переводов из Шиллера вообще и к переводу «Перчатки» в частности очень близко примыкает стихотворение «Баллада» («Над морем

красавица-дева сидит»). В тетради № 3 она непосредственно предшествует «Перчатке». Стихотворение это представляет собой использование сюжета двух баллад Шиллера—той же «Перчатки» и «Кубка» (как озаглавлен в переводе Жуковского «Der Taucher»). Здесь то же соотношение, что и в «Перчатке»: жестокая и бессердечная дева и ее друг, которого она посылает за ожерельем, упавшим в пучину, который достает его и снова, по просьбе девы, спускается в воду, чтобы принести ей коралл, но на этот раз погибает. С «Перчаткой» эту «Балладу» роднит образ героини—жестокой девы, требующей доказательства любви. Остальное—самое испытание, назначаемое ею, т. е. требование спуститься в море за дра-


The lady of his love was wed with one
Who did not love her better . . . .
. . . .
. . . .
... And thus the world calls phrenzy; but the wise
Have a far deeper madness, and the glance
Of melancholy is a fearful gift;
What is it but the telescope of truth?
Which strips the distance of its phantasies
And brings life near in utter nakedness,
Making the cold reality too real!...
(The Dream. Lord Byron)

Сцена. I. Утромъ 26 Августа.

АВТОГРАФ ДРАМЫ ЛЕРМОНТОВА „СТРАННЫЙ ЧЕЛОВЕК“. ЭПИГРАФ ИЗ БАЙРОНА И НАЧАЛО ПЕРВОЙ СЦЕНЫ

Институт литературы, Ленинград

гоценной вещью, повторение его после первой удачи и трагическая гибель смельчака—сближает ее с «Der Taucher». Отличие этой последней баллады—в том, что вызов броситься в воду за кубком исходит там от короля и обращен к целой толпе рыцарей и пажей и что дочь короля просит отца избавить юношу от второго испытания.

«Баллада» Лермонтова—уже не перевод, а то, что в поэтической практике первой половины XIX в. называлось «вольным подражанием». Во многих примерах, подобных «Балладе», и в частности в самом этом стихотворении «подражания» нет. Это просто использование сюжета, взятого из определенного источника (или даже нескольких источников, связь с которыми вполне ясна), и самостоятельная разработка этого сюжета. В комментариях изд. «Academia» отмечено: «Баллада Лермонтова написана очень сжато, фабула почти конспектирована, стихотворение впятеро короче „Водолаза“. Близки только концы обеих баллад» (I, 436).

Действительно, Лермонтов берет, так сказать, только фабульный остов баллады Шиллера. Он отказывается от всей декоративной стороны своего источника, от описаний морского дна. Ему важна только острота ситуации. Но и в нее он вкладывает психологическое содержание, отличающее ее и от «Кубка» и от «Перчатки». Юноша у Лермонтова, правда, разочарован в своей любимой, не пожалевшей его («...и печальный он взор устремил / На то, что дороже он жизни любил»), но разочарование вызывает в нем не возмущение, а покорную безнадежность («С душой безнадежной младой удалец / Прыгнул, чтоб найти иль коралл иль конец»), и это отличает его от рыцаря из «Перчатки». Что касается героя в балладе «Der Taucher», то о побуждениях его к первому, удавшемуся подвигу поэт ничего не говорит, а во второй раз он бросается в воду, воодушевленный любовью к дочери короля, которая пожалела его, и в надежде на ее руку. Лермонтов психологически усложнил фабулу по сравнению с обеими балладами и подчеркнул это усложнение, дав только минимум декоративных подробностей, которые, однако, вполне четко напоминают «Кубок». «Пенная бездна» Лермонтова восходит к описанию водоворота у Шиллера, но особенно явно звучит перекличка между русским и немецким стихотворениями в самом их конце:

Es kommen, es kommen die Wasser all',	И волны теснятся, и мчатся назад,
Sie rauschen heraus, sie rauschen nieder,	И снова приходят и о берег бьют,
Den Jüngling bringt keines wieder.	Но милого друга они не несут.

Русский текст представляет здесь почти-что перевод немецкого. Между переводом и свободной, вполне оригинальной переработкой иноязычного источника у Лермонтова в дальнейшем его творчестве не будет четкой и строгой грани. Перевод у него легко переходит в самостоятельную вариацию на данную тему, в вариацию, нередко совершенно уводящую за пределы первоисточника, а в самую свободную вариацию порой вклинивается точный перевод отдельных стихов или даже словосочетаний из иностранного текста. «Баллада» является тому примером и первым у Лермонтова случаем подобного использования иноязычного материала[9].

Она, кроме того, интересна для нас еще тем, что образ ее героя—смелого юноши, гибнущего жертвой бездушной женщины, служит звеном между образом рыцаря Делоржа в «Перчатке» и целым рядом персонажей в оригинальном творчестве Лермонтова, которым приходится разочароваться в своей возлюбленной и которые по-разному реагируют на ее бессердечие (истинное или мнимое)—или отвечая на него негодованием, как Делорж, или принимая его с безнадежной покорностью. Ситуация, лежащая в основе «Баллады», проходит в разных вариациях как тема целого ряда лирических стихотворений Лермонтова (напр., «Два сокола», 1829; «Благодарю», 1830; «Нищий», 1830; «Стансы», 1830; «Когда к тебе молвы рассказ», 1830; «К***» ⟨«Всевышний произнес свой приговор»⟩, 1831; «Видение», 1831, и др.). Это свидетельствует о том, что заимствование того или иного образа, темы, ситуации из литературного источника определяется у Лермонтова степенью соответствия тематике его оригинального творчества, степенью близости к его психологическим интересам, которые связаны уже с биографией поэта. Таким образом, в том или ином заимствованном образе или теме отнюдь не приходится искать объяснений аналогичным образам и темам оригинального творчества; наоборот, скорее последние могут явиться объяснением, почему заимствуется данный образ или данная тема и даже почему переводится то или иное стихотворение.

ПЕЙЗАЖ С МЕЛЬНИЦЕЙ И СКАЧУЩЕЙ ТРОЙКОЙ

Акварель Лермонтова, 1835 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

В переводах из Шиллера и в «Балладе» внимание Лермонтова, как мы видели, сосредоточено на теме, на фабуле, на основных мыслях—за счет формальных особенностей. Те немногие примеры звуковой орнаментации стиха, какие мы встречаем на материале переведенных Лермонтовым вещей Шиллера, в виде отдельных повторов—звуковых (в «Der Handschuh»: «das T i e g e r t i e r»), или комбинированных—лексико-фонетических (в «Die Begegnung»: «aus i h r e n t i e f s t e n T i e f e n»), или же внутренней рифмы (в «Der Handschuh»: «Und mit Erstaunen und mit Grauen»), не воспроизводятся им, никак не компенсируются. В переводах из Шиллера у Лермонтова встречаются, так же как и в оригинальных стихах первых годов творчества, так называемые «бедные рифмы» (напр., в «Трех ведьмах»: иду—берегу; в «Перчатке»: упади—руки; в «Балладе»: тебя—щадя). В переводе двустишия «Das Kind in der Wiege», как было показано выше, не воспроизведен основной смысловой ход, на котором оно построено. Выше был отмечен и целый ряд других стилистических несоответствий, которые свидетельствуют о том, что стиль Шиллера-поэта оставался Лермонтову в целом ряде случаев чужд. Вещи, переведенные Лермонтовым из Шиллера, довольно разнообразны, но за исключением сюжетных стихов (т. е. «Перчатки» и заимствованной «Баллады») сами по себе для немецкого поэта даже не особенно характерны. При выборе их, несомненно, значительную роль сыграла русская литературная традиция (в частности при переводе двустиший, из которых одно интерпретировано в духе традиционной эпиграммы). В дальнейшем к Шиллеру как к источнику для переводов или непосредственных заимствований Лермонтов-лирик и автор поэм не обращается. Для него немецкий поэт сохраняет интерес лишь как драматург, но, правда, лишь с точки зрения общих структурно-композиционных принципов драмы. Не случаен в этой связи и выбор отрывка из «Макбета» как отражение интереса к драматургии—и не только шиллеровской, но и шекспировской.

2

К тому же 1829 г., когда Лермонтов переводил Шиллера, относится еще одно свидетельство его читательского и творческого интереса к немецкой поэзии. Это—зачеркнутый набросок «Забывши волнения жизни мятежной», след незавершенного замысла. Этот набросок справедливо связывается с балладой Гёте «Рыбак», и хотя набросок содержит лишь несколько строк, в нем есть черты явного сходства с началом немецкого стихотворения, позволяющие видеть здесь не просто «влияние» или «подражание», а начало «вольного» перевода, пожалуй, гораздо менее далекого от первоисточника, чем «Баллада». Сравним:

Гёте:

«Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer sass daran,
S a h n a c h d e r A n g e l r u h e v o l l,
Kühl bis ans H e r z hinan.

Лермонтов:

Забывши волнения жизни мятежной,
Один жил в пустыне р ы б а к молодой.
Однажды на скале прибрежной,
Над тихой прозрачной рекой
О н с у д о й б е с п е ч н о
С и д е л
И думой с е р д е ч н о й
К протекшему счастью летел.

Разрядкой выделены слова, образы и мотивы Гёте и Лермонтова, находящие себе взаимное соответствие. К материалу, который дает Гёте, Лермонтов делает ряд добавлений. Баллада Гёте начинается in medias res—с момента, являющегося непосредственным началом эпизода; Лермонтов в двух начальных стихах сообщает как бы Vorgeschichte рыбака, окрашенную в пасторально-идиллические тона и мотивом покоя перекликающуюся со словом «ruhevoll» у Гёте. Один из образов Гёте заменен (вместо шумной и бурливой воды—тихая прозрачная река), образ «прибрежной скалы» внесен Лермонтовым, мотив «протекшего счастья»—тоже.

Примечательно в данном случае то, что Лермонтов, так же как и в ряде переводов из Шиллера, обращается к стихотворению с сюжетом, притом такому, которое по линии образов, связанных с водой, частично перекликается с его «Балладой» и одним из ее источников («Der Taucher»). Не менее интересен данный набросок и в отношении метрики: здесь Лермонтов делает самый первый (не только в своем переводном, но и в оригинальном творчестве) опыт ритмического новаторства, к которому, правда, баллада Гёте, написанная обыкновенным ямбом, не дает повода; как бы то ни было, течение амфибрахиев внезапно нарушается одной ямбической строкой, напоминающей, несмотря на женскую рифму, о размере источника. Этот опыт остался незавершенным. Но в тетради поэта набросок «Забывши волнения» приходится лишь на несколько листов раньше «Перчатки», где намерение дать необычную стиховую форму полностью осуществлено.

Что же касается песни русалки, с которой начинается вторая строфа баллады Гёте, то отзвуки ее (правда, не позволяющие говорить о бесспорном заимствовании, а тем менее о переводе, хотя бы и «вольном») были усмотрены в произведении гораздо более позднем—в «Мцыри», в песне рыбки. Она, таким образом, оказывается (конечно, уже в иной плоскости) как бы продолжением и окончанием того, что было начато в наброске 1829 г.

Набросок никак не озаглавлен и не снабжен никаким указанием на заимствование. Зато указанием в скобках: «(Из Гёте)» сопровождается заглавие стихотворения «Завещание» (1831). Подобный подзаголовок как будто означает, что стихи—переводные. Однако стихотворения, носящего такое заглавие или хотя бы совпадающего по содержанию с лермонтовским, у Гёте нет, нет соответствующих мест и в составе более крупных его стихотворных произведений. И. Эйгес в статье «Перевод М. Ю. Лермонтова из „Вертера“ Гете»[10] отметил как источник «Завещания» одно место в предсмертном письме Вертера к Лотте. Таким образом, «Завещание» оказывается стихотворным переложением прозаического отрывка. Однако отмеченный И. Эйгесом текст Гёте и стихотворение Лермонтова представляют лишь самые общие признаки сходства (тема близкой смерти, обращение ко второму лицу с просьбой похоронить в определенном месте, надежда на то, что могила привлечет внимание и благожелательность прохожих). Это сходство не подкрепляется соответствием в каких-либо конкретных образах: и место, избранное для погребения, изображается у Лермонтова совсем по-иному, чем в «Вертере» (и притом в гораздо более романтических тонах), и образы прохожих даются иначе, и во всем стихотворении не обнаруживается ни одного словесного совпадения с прозаическим письмом романа Гёте. Сравним:

«Ich habe deinen Vater in einem Zettelchen gebeten, meine Leiche zu schützen. Auf dem Kirchhof sind zwei Lindenbäume, hinten in der Ecke

nach dem Felde zu; dort wünsch' ich zu ruhen... Ach, ich wollte, ihr begrübt mich am Wege oder im einsamen Tale, dass Priester und Levite vor dem bezeichneten Steine sich segnend vorüber gingen und der Samariter eine Träne weinte».

Есть место: близ тропы глухой,
В лесу пустынном, средь поляны,
Где вьются вечером туманы,
Осеребренные луной....
Мой друг! ты знаешь ту поляну;—
Там труп мой хладный ты зарой,
Когда дышать я перестану!
...Когда гроза тот лес встревожит,
Мой крест пришельца привлечет;
И добрый человек, быть может,
На диком камне отдохнет.—

Данное сопоставление казалось бы совершенно искусственным, если бы не авторский подзаголовок «Из Гёте» и не отсутствие у Гёте строк, более близких к лермонтовскому «Завещанию». Кроме того, мы знаем, что в 1831 г. внимание Лермонтова привлекал «Вертер», которому он отдал предпочтение перед «Новой Элоизой» Руссо, как о том свидетельствует запись в одной из тетрадей поэта (датируемая 1831 г.): «Я читаю Новую Элоизу.—Признаюсь, я ожидал больше гения, больше познания природы, и истины.—Ума слишком много; идеалы—что в них?.. Вертер лучше; там человек—более человек; у Жан-Жака даже пороки не таковы, какие они есть» (V, 351). И это, разумеется, лишний довод в пользу предположения И. Эйгеса.

Самое же соотношение между «Завещанием» (с подзаголовком «Из Гёте») и его предполагаемым оригиналом показывает, что между переводом в прямом смысле и вольной вариацией на заимствованную тему, представляющей уже нечто самостоятельное, для Лермонтова точной грани не существует[11]. Показательно и то, что тема «Вертера» перекликается в творчестве Лермонтова 1831 г. с темами глубоко личных переживаний. И, конечно, в данном случае приходится видеть не «влияние» иностранного книжного образца на выбор данной темы, а, наоборот, возникновение данной темы у самого Лермонтова обусловливает частичное использование литературных мотивов иноязычного автора (или—поскольку заимствование не бесспорно—совпадение с ними).

Но немецких классиков уже к 1830 г. заслоняет для Лермонтова Байрон. Лермонтов начинает знакомиться с ним в оригинале и переводить его. Немецкий балладный герой и лирическое «я» стихотворений Шиллера его уже не удовлетворяют. Вольная вариация на тему из «Вертера» находится уже, в сущности, в русле байронических интересов Лермонтова[12]. Некоторой подготовкой к образам байронических героев с их волевым характером является и рыцарь в «Перчатке», перевод которой, однако, с интересом Лермонтова к Байрону еще не связан.

3

Все переводы его из Байрона, как более или менее точные, так и «вольные», падают на период с 1830 по 1836 гг. А. П. Шан-Гирей сообщает в своих воспоминаниях, что в 1829 г. Лермонтов «начал учиться английскому языку по Байрону и через несколько месяцев стал свободно понимать его»[13], а Е. А. Сушкова,—что летом 1830 г. он «был неразлучен с огромным Байроном»[14].

Лермонтовским стихотворным переводам из Байрона и «подражаниям Байрону» предшествуют прозаические учебные упражнения в английском языке на материале отдельных его вещей. Лермонтов в 1830 г. переводит в прозе стихотворения «Darkness» и «Napoleon's Farewell» и начала поэм «Гяур» и «Беппо». Первое из этих упражнений—перевод «Darkness»—еще отражает неуверенность в понимании отдельных слов и оборотов, поиски нужного русского значения, не всегда удачные, оканчивающиеся порой ошибками. Перевод этот имеет черновой характер, в нем много примеров чисто буквальной передачи текста Он—интересное свидетельство того, как поэт, еще не вполне владеющий языком подлинника, сквозь не всюду ясные для него значения слов пробивается к иноязычному тексту и нащупывает способы оформления его по-русски. Сравним:

The bright sun was extinguish'd, and the stars Did wander darkling in the eternal space, Rayless, and pathless, and the icy earth Swung blind and blackening in the moonless air.	Блестящее солнце потухло, и звезды [в темноте] темные блуждали по беспредельному пространству, без пути, без лучей; и оледенелая земля [повисла] плавала слепая и черная в безлунном воздухе.

Зачеркнутые здесь Лермонтовым варианты перевода слов и словосочетаний показывают, что он не уверен в точном смысле их. Но в следующих трех упражнениях-переводах сказывается уже полная твердость в осмыслении оригинала: замена одного варианта (зачеркиваемого) говорит здесь лишь о поисках более уместного, более литературного синонима. Напр.: «И если иногда мгновенный [ветерок] зефир взволнует голубой кристалл моря...» (перевод «The Giaour»). Или: «Прости! о [страна] край, где тень моей славы восстала...» («Napoleon's Farewell»). В целом, однако, эти прозаические переводы еще не имеют литературного характера, и даже в окончательных вариантах некоторых предложений отсутствует отчетливая синтаксическая связь («...если [бой] война за свободу уже началась, она передается кровью от отца к сыну, и если иногда [кончается] неуспешно, то всегда подконец торжествуют»).

1830 г.—год, с которого начинаются проявления напряженнейшего интереса Лермонтова к Байрону, засвидетельствованного документально как мемуарными данными (см. выше), так и собственными записями поэта и его переводами. В этом году он проводит биографические параллели между собой и Байроном (V, 348 и 351—заметки №№ 2 и 11), радуясь сходству. В этом же году он переводит, уже стихами, «Farewell» («Farewell! if ever fondest prayer»), начало баллады из XVI песни «Дон Жуана» («Beware! beware! of the Black Friar») под заглавием «Баллада» и дает вольный перевод-вариацию стихотворения «Lines written in an Album, at Malta» («As o'er the cold sepulchral stone») под заглавием «В альбом». К следующему, 1831 г. относится стихотворение «К Л.—» («У ног других не забывал»), обозначенное поэтом в подзаголовке как «Подражание Байрону» и восходящее к его «Stanzas to*****, on leaving England» («'Tis done—and shivering in the gale»); к 1830—1831 гг.—«Подражание Байрону» («Не смейся, друг, над жертвою страстей»), связываемое с «Epistle to a Friend»[15]; к 1832 г.: 1) стихотворение «Время сердцу быть в покое», где первое четверостишие воспроизводит начало стихотворения Байрона «On this day I complete my thirty-sixth year» («'This time this heart should be unmoved»), а все дальнейшее развивает основные образы того отрывка из поэмы Кольриджа «Кристабель», который стоит эпиграфом к стихо-

творению Байрона «Fare thee well», и 2) вольный перевод отрывка из «Мазепы» («Ах! ныне я не тот совсем»), из V главки поэмы. Наконец, на 1836 г. приходятся: 1) «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!»), являющаяся переводом стихотворения «My soul is dark» из цикла «Hebrew Melodies», 2) стихотворение «В альбом» («Как одинокая гробница»)—перевод «Lines written in an Album», стихо-

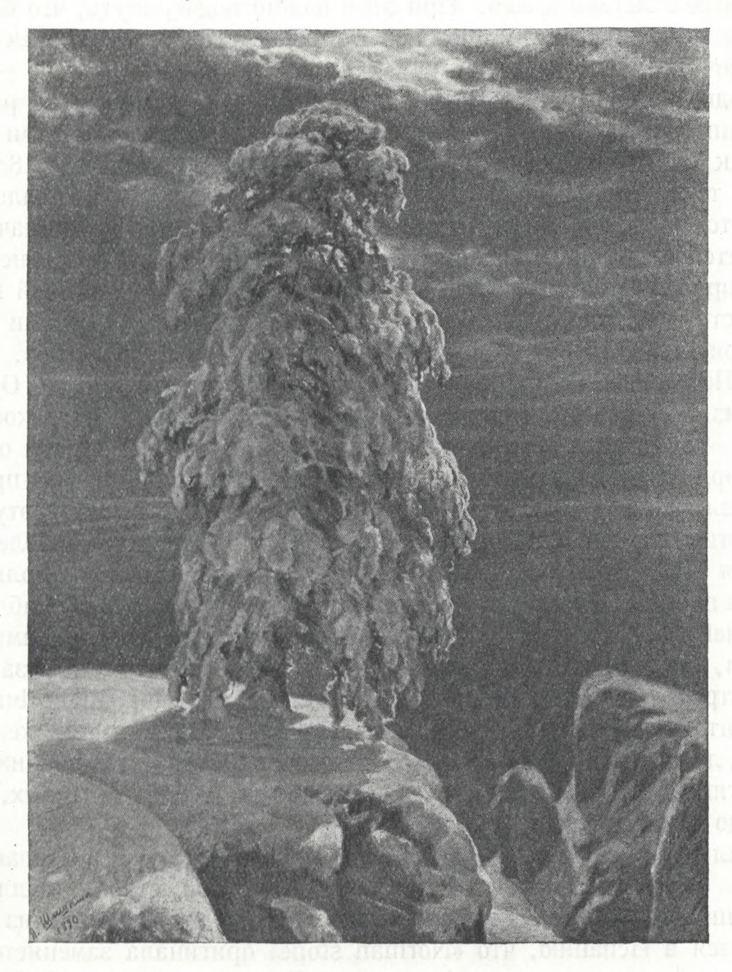


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ ЛЕРМОНТОВА „НА СЕВЕРЕ ДИКОМ...“
Рисунок И. Шишкина, 1890 г.
Третьяковская галлерея, Москва

творения, которое в 1830 г. послужило Лермонтову для вольной вариации, и 3) стихотворение «Умирающий гладиатор», связываемое с тремя строфами (139—141) IV песни «Чайльд-Гарольда», а также со стихотворением «Le gladiateur» французского поэта Шендолле.

Это перечень тех стихотворений Лермонтова, связь которых с поэзией Байрона несомненна, поскольку они или представляют собой перевод или содержат значительные тематические и словесно-образные совпадения, объяснимые лишь сознательным заимствованием, и поскольку во многих случаях сам Лермонтов отмечает эту связь, делая указание на

источник или давая подзаголовок «Подражание Байрону». Нужно также учесть и целый ряд эпиграфов из Байрона, которые Лермонтов предпосылает своим стихотворениям и в особенности поэмам.

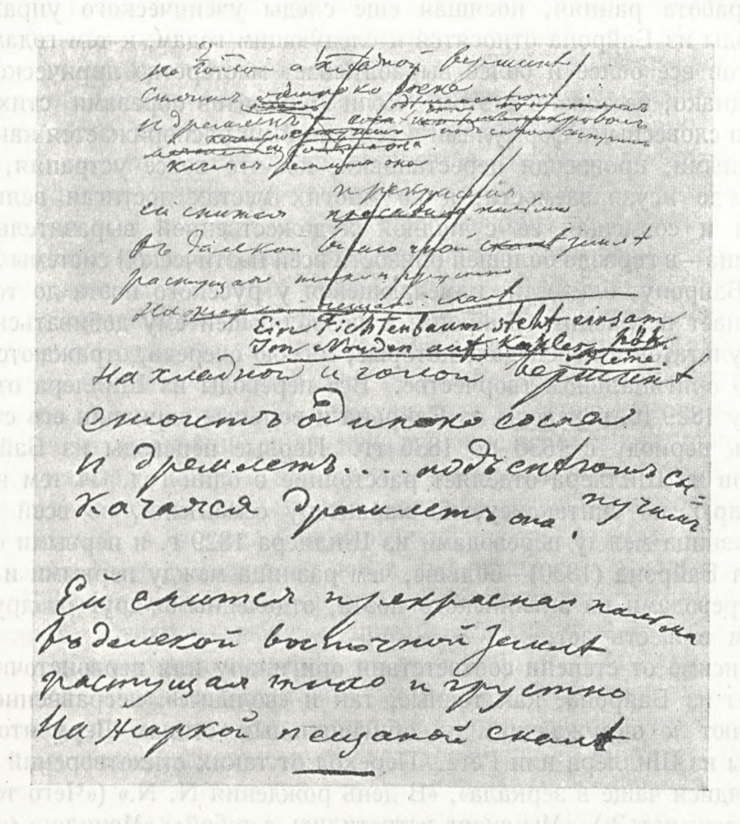
Байрон в лирике Лермонтова представлен таким значительным числом переводов, вольных «подражаний» и просто упоминаний его имени в оригинальных стихах, как никто из других западно-европейских авторов, сближаемых с Лермонтовым. При этом важно подчеркнуть, что большинство случаев прямой связи с поэзией Байрона относится к ранним годам— вплоть до 1832 г.

Переводы Лермонтова из Байрона и подражания ему очень различны по степени близости к оригиналу[16]. Наряду с такими точными переводами, как «Farewell» или «В альбом» (во второй редакции, 1836, где, впрочем, текст увеличен на один стих по сравнению с оригиналом), нам встречаются и такие случаи, когда стихотворение оригинала значительно сокращается в русской обработке, когда из него заимствуются некоторые образы (правда, доминирующие в нем), но группируются в иной последовательности, чем в английском тексте, и чередуются с образами и мотивами, принадлежащими только Лермонтову. Так, например, обстоит дело в «Подражании Байрону» («У ног других не забывал»). Оригинал состоит из 11 строф по 6 стихов (всего 66 стихов); лермонтовское стихотворение—из 3 строф по 8 стихов (всего 24 стиха). У Байрона основная тема (сформулированная и в заглавии: «On leaving England»)—прощание перед разлукой с любимой женщиной, которая не отвечает поэту на любовь; мотив первой строфы—предстоящее отплытие на корабле. Тема прощания и разлуки у Лермонтова играет гораздо меньшую роль, мотив отплытия перенесен у него во вторую часть второй строфы («Корабль умчит меня от ней / В безвестную страну...»). В оригинале все строфы замыкаются рефреном, стихом, последние слова которого: «love but one» (за исключением строфы десятой, где в конце стоят слова: «for aught but one»); у Лермонтова же каждая строфа оканчивается одним и тем же стихом: «Люблю, люблю одну», который соответствует общему содержанию рефренов оригинала, но формально не совпадает ни с одним из них, будучи и гораздо лаконичнее и проще.

В «Балладе» («Берегись! берегись! над бургосским путём») первая строфа является словесно близким соответствием первой строфе баллады из XVI песни «Дон Жуана», если не считать того, что действие из Англии переносится в Испанию, что «Norman stone» оригинала заменяется «бургосским путём» и что вместо Амондвиля Лермонтов вводит «Мавра». Но все дальнейшее уже не может быть рассматриваемо как перевод. «Баллада» у Лермонтова не доведена до конца, но по написанной ее части можно судить о том, что фабула развивается у него несколько иначе: в то время как у Байрона черный монах тревожит дом Амондвиля, изгнавшего из монастыря всех остальных монахов, и тем самым как будто мстит ему,— у Лермонтова монах, не желавший покинуть монастырь в пору нашествия мавров, не хочет «уходить» (откуда?) даже тогда, когда «возвратился тех мест господин», которому мстить уже не за что. Некоторые образы, использованные Лермонтовым во второй строфе и в недоконченной третьей, соответствуют тому, что у Байрона имеется дальше (напр., стихи о том, как призрачный монах блуждает при лунном свете по замку). Лермонтов вводит независимо от оригинала и элемент повествования от первого лица («...я слыхал не один, / И не мне бы о том говорить») и тоже

по своему почину сгущает эмоциональные краски, подготовляя читателя к страшному рассказу («Ибо слышал не раз я старинный рассказ, / Который страшусь повторять»).

«Баллада (Из Байрона)»—единственный случай, когда Лермонтов переводит из английского поэта стихотворение с фабулой. Да и этот перевод не завершен. Во всех прочих случаях, когда он переводит Байрона или варьирует его мотивы, он останавливается на таких стихах, которые говорят только о психологических состояниях, о переживаниях поэта или его героя. Это взволнованные или скорбно-спокойные обращения



ЧЕРНОВОЙ И БЕЛОВОЙ АВТОГРАФЫ РАННЕЙ РЕДАКЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА „НА СЕВЕРЕ ДИКОМ...“ С ЭПИГРАФОМ ИЗ ГЕЙНЕ

Публичная библиотека, Ленинград

к любимой (характерна в ряде случаев форма второго лица), размышления о своей судьбе («Время сердцу быть в покое»). Это главным образом та форма лирического стихотворения, тот тип его построения, которые мы чаще всего видим у самого Лермонтова и которые намечаются у него до того, как он начинает переводить Байрона.

Характер отношения Лермонтова к переводимому или перерабатываемому стихотворению, его переводческий метод здесь, в сущности, тот же, что и в его работе над Шиллером и Гёте. Появляется лишь бо́льшая свобода в оперировании иноязычным материалом, и совершенно исчезают признаки той скованности языка, которая вызывалась в переводах из Шиллера уступками версификационным условиям и буквальной точности

отдельных мест текста и приводила кое-где к неясным оборотам или к необоснованным образам, к впечатлению некоторой неестественности (в таком, напр., случае, как вставка в «Перчатке» стиха «На перчатку меж диких зверей он глядит»). В переводах Лермонтова из Байрона даже при самых больших словесных отступлениях от оригинала у читателя не создается впечатления противоречия с целым. Если в некоторых переводах из Шиллера сказывается известный налет переводности, то переводы Лермонтова из Байрона в формально-языковом отношении вряд ли чем отличаются от его оригинальных стихов. Правда, его работа над Шиллером—работа ранняя, носящая еще следы ученического упражнения, а переводы из Байрона относятся к следующим годам, к тем годам, когда Лермонтов все более и более вырабатывает мастерство лирической речи. Дело, однако, не только в этом. Если Лермонтов образами стихов Байрона, его словесными формулами и сентенциями распоряжается как своими собственными, производя перестановки, кое-что вовсе устраняя, кое-что изменяя до неузнаваемости, а во многих местах достигая величайшей точности и совмещая ее с полной художественной выразительностью, то причина—в гораздо большей близости всей поэтической системы Лермонтова к Байрону, близости, намечающейся у русского поэта до того, как он начинает переводить Байрона, и позволяющей ему добиваться подобных результатов в переводах, которые, в свою очередь, отражаются потом и на его оригинальном творчестве. Все переводы из Шиллера относятся к одному 1829 г., переводы из Байрона и вольные вариации его стихотворений—к периоду с 1830 по 1836 гг. Первые переводы из Байрона от переводов из Шиллера отделяет расстояние в один год. И тем не менее по словарю, по синтаксису, по характеру семантики, по всей фактуре стиха разница между переводами из Шиллера 1829 г. и первыми опытами перевода Байрона (1830)—больше, чем разница между первыми и последними переводами из английского поэта, отделенными друг от друга расстоянием в шесть лет.

Независимо от степени соответствия оригиналу или первоисточнику все переводы из Байрона, как точные, так и «вольные», несравненно теснее примыкают к окружающим их оригинальным стихам Лермонтова, чем переводы из Шиллера или Гёте. Переход от таких стихотворений 1829 г., как «Глядися чаще в зеркала», «В день рождения N. N.» («Чего тебе, мой милый, пожелать?»), «Мы снова встретились с тобой», «Монолог» («Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете»), к непосредственно следующим за ними в тетради поэта переводу «Встречи», «Балладе», «Перчатке» и далее—переход от двустишия «Дитя в люльке» и эпиграммы «Делись со мною тем, что знаешь» к оригинальной «Молитве» («Не обвиняй меня, всесильный») ощущается достаточно резко благодаря разнице темы, жанра, стиля, эмоционального строя. Если же сравнить переводы из Байрона с их ближайшим хронологическим окружением, т. е. со стихами Лермонтова, их непосредственно предваряющими и немедленно следующими за ними в его тетрадях, то картина окажется несравненно более единообразной. Так, переводу «Farewell» предшествуют: «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась») и «В Воскресенске», мрачные размышления о судьбах человечества, трагически взволнованный монолог в форме письма «К....» («Простите мне, что я решился к вам»), «Ночь. III» («Темно. Все спит. Лишь только жук ночной»), а следуют за ним «Элегия» («Дробись, дробись, волна ночная») и «Эпитафия» («Простосердечный сын сво-

боды»). Стихотворению «К Л.— (Подражание Байрону)» предшествуют «Видение» («Я видел юношу: он был верхом»)—рассказ об измене любимой (кстати сказать, самим поэтом возводившийся к Байрону—к стихотворению «The Dream», как о том свидетельствует реплика одного из персонажей драмы «Странный человек», где по ходу действия читается «Видение») и «Чаша жизни», а следует за ним «К Н. И.....» («Я не достоин, может быть»)—обращение к изменившей любимой женщине, и между переводом и оригинальными стихами возникает несомненная эмоциональная и тематическая связь. Перевод становится как бы необходимым звеном в цепи стихотворений, имеющих глубоко личный характер, порою играющих роль страниц из лирического дневника.

Каковы те конкретные черты стиля, которые являются общими для оригинальной лирики Лермонтова и его переводов из Байрона, роднят творчество обоих поэтов, и каковы черты различия?

Революционность поэтического творчества Байрона проявляется, как у всякого крупного писателя-новатора, не только в идейно-тематической плоскости, но и в словаре, в характере словоупотребления, в ритмико-синтаксическом строе и общем эмоциональном тоне речи. Эти аспекты стиля неодинаковы в разных жанрах поэзии Байрона—в поэме, драме и лирике. Что касается последней, то они в ней достаточно специфичны.

В огромном большинстве лирических стихотворений Байрона есть герой, очень активно проявляющий себя. Герой этот—«я» поэта. Личность автора имеет в стихах Байрона важное значение как организующее тематическое и композиционное начало, определяя всю эмоциональную трактовку каждого данного мотива и его развитие. Роль этой личности здесь настолько исключительна, что в предшествующей литературе нельзя найти аналогий, а в послебайроновской поэзии подобие представляет лишь поэзия Гейне. Личность поэта как героя его стихотворений является у Байрона прежде всего носителем больших страстей, напряженных переживаний. Стихи о любви, и притом о несчастной любви, занимают в лирике Байрона очень крупное место. Жанр и тема сами по себе не новы, но поэт наполняет их таким сложным и богатым психологическим содержанием, придает им такую степень напряженности, что личная тема приобретает общее значение, а «я» поэта становится трагическим героем. Тема личного неблагополучия, трагизм личных отношений в лирике Байрона подготовляют тему неблагополучия социального, а неудовлетворенность своей судьбой—протест против этого неблагополучия. Байрон (или его трагический герой) говорит полным голосом, тон его глубоко серьезен и чужд иронии. Но замечательно то, что страстный и напряженный пафос, сам по себе характерный для Байрона, отличающий его и от предшественников и от старшего поколения современников, вступает в не менее характерное сочетание с большой простотой языка, с разговорной лексикой (в отдельных местах), которая, однако, нисколько не снижает общего тона речи. Байрон-лирик не отказывается от приподнятых романтических образов и эмоциональных формул, но сочетание их в одно целое с элементами иного порядка у него настолько органично, что, при всей противоположности, контраста не получается и все время сохраняется впечатление естественности. Гейне, продолжавший поэтическую линию Байрона, осложнил ее иронией и подчеркиванием контраста, который благодаря противоположности сочетаемых элементов он сделал резко ощутимым.

Лермонтов, овладевая лирическим наследием Байрона, прежде всего воспринял те его элементы, которые легче всего было усвоить средствами общеромантической стихотворной культуры,—его пафос, напряженность и страстность в выражении переживаний и мыслей, личный тон. Элементы байроновской простоты представляли главную трудность. Лермонтовские переводы и реминисценции из Байрона в целом почти всегда приподняты на несколько тонов по сравнению с оригиналом. То, что Лермонтов сам привносит почти в каждую переводимую или «вольно» переработанную вещь, именно и создает это отклонение от общего строя оригинала. Так, в стихотворении «К Л.— (Подражание Байрону)» Лермонтов вводит от себя характерный для его собственного стиля образ: «память, демон-властелин», у Байрона отсутствующий. В переводе стихотворения «Farewell» он, напр., вводит метафоры, «повышает» стилистический строй стихов 11—12-го. Сравним:

Awake the pangs that pass not by, The thought that ne'er shall sleep again.	И эти думы вечный яд,— Им не пройти, им не уснуть!

В неоконченном переводе-переложении «Баллады» из «Дон Жуана», как было отмечено выше, сгущены эмоциональные краски (в конце второй строфы). Любопытно, что при этом, как бы по контрасту, в первой строфе лексика и фразеология несколько снижены по сравнению с оригиналом:

When the Lord of the Hill, Amundeville Made Norman Church his prey, And expell'd the friars, one friar still Would not be driven away.	Когда Мавр пришел в наш родимый дол, Оскверняючи церкви порог, Он без дальних слов выгнал всех чернецов; Одного только выгнать не мог.

Если глагол «выгнать» (являющийся фамильярным, неторжественным и «непоэтическим» синонимом к глаголу «изгнать») соответствует окраске глаголов «expell» и «drive away», то словосочетание «без дальних слов» подлинником вообще не задано и создает известный контраст с трагическим строем повествования, которое у Байрона при большей простоте, меньшей напряженности является гораздо более ровным по стилю. Но то, что Лермонтов сделал здесь попытку некоторого снижения речи, для него нехарактерно,—характерно то, что в следующей строфе он пошел в противоположном направлении и, таким образом, стилистического равновесия оригинала не достиг.

Большинство переводов из Байрона и «подражаний» приходится у Лермонтова на 1830—1832 гг. и только два перевода («В альбом», вторая редакция, и «Душа моя мрачна»)—на 1836 г., открывающий собой период полной творческой зрелости поэта. К этому же году относится и «Умирающий гладиатор», связанный с IV песней «Чайльд-Гарольда».

Стихотворение «В альбом» и в словарно-смысловом и в стилистическом отношении очень близко к английскому тексту, по сравнению с которым оно только удлинено на один стих, нарушающий симметрию двух строф оригинала. Характернее другой перевод этого года. Стихотворение Байрона «My soul is dark» принадлежит к циклу «Еврейских мелодий», где поэт прибегает к известной стилизации, пользуясь библейскими образами, мотивами, сюжетными положениями для того, чтобы ими в известной мере замаскировать то личное содержание, которое наполняет бо́льшую часть его лирики. Библейская декорация и библейские положения

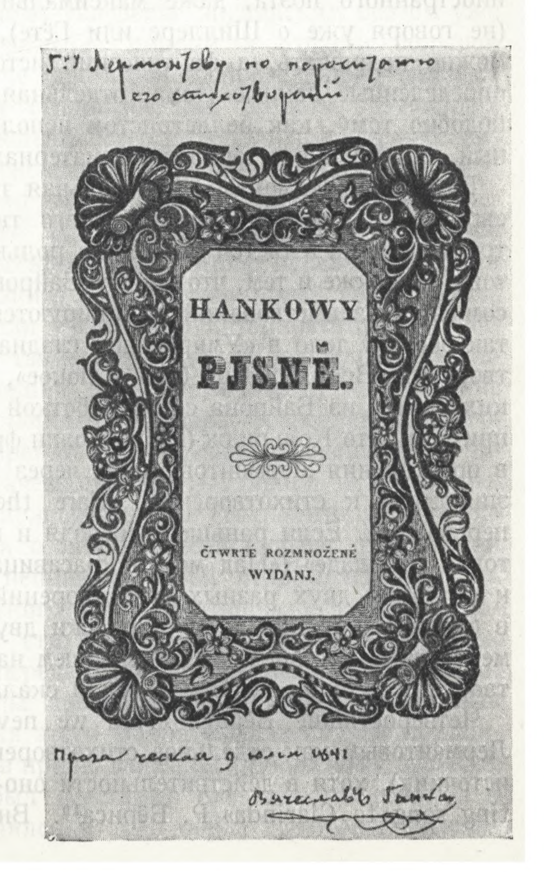
обусловливают здесь некоторую приподнятость стиля сравнительно с другими разделами байроновской лирики. Лермонтов, однако, и в данном случае не ограничивается теми величественно-мрачными, отчасти даже архаическими чертами, которые дает монолог тоскующего героя.

Впечатлению большей напряженности в переводе содействует, может быть, замена единообразного размера—четырехстопного ямба с мужскими рифмами—чередованием строк ямба шестистопного и четырехстопного с мужскими и женскими рифмами. Напряжение усугубляется в одном месте и с помощью ритмо-синтаксического хода—enjambement в начале второй строфы. Равномерная стремительность и отрывистость подлинника, создаваемые большим количеством коротких, преимущественно односложных слов, сменяются в переводе более медленным и плавным течением речи, состоящей из более длинных и увесистых акцентных групп. Ср., напр., стихи 9—12-й:

But bid the strain be wild and deep,
Nor let thy notes of joy be first;
I tell thee, minstrel, I must weep,
Or else this heavy heart will burst.

Пусть будет песнь твоя дика.—Как мой венец,
Мне тягостны веселья звуки!
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.

Но дело, разумеется, не только в ритме речи и стиха. Лермонтов и здесь прибегает к некоторому повышению стилистического тона: он вводит украшающий эпитет, которого нет в подлиннике (во втором стихе: «Вот арфа з о л о т а я»), характерный для него самого поэтизм (в четвертом стихе—«звуки р а я»), вводит два очень ярких сравнения, из которых



КНИГА СТИХОТВОРЕНИЙ ВЯЧЕСЛАВА ГАНКИ С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ ЛЕРМОНТОВУ, ПРАГА, 9 ИЮЛЯ 1841 г.

Институт литературы, Ленинград

одно помещает в начале второй строфы («Как мой венец,/Мне тягостны веселья звуки!»—вне всякой связи с английским текстом, где ни слова нет о царском венце; ср. выше стихи 9—10-й), а другое, особенно патетическое, в самый конец, замыкая им все стихотворение («...теперь она полна,/Как кубок смерти яда полный»). Существенно к тому же и предметно-смысловое изменение, производимое им здесь: Лермонтов опускает конкретное тематическое содержание предпоследнего стиха, в котором говорится о том, что «сердце теперь осуждено узнать самое худшее и разорвется», обобщая его смысл в неопределенно-торжественном словосочетании: «И грозный час настал», а затем дает приведенное выше сравнение.

Таким образом, и здесь, будучи уже совершенно зрелым и сложившимся поэтом, Лермонтов продолжает интерпретировать Байрона в том же аспекте, как и несколько лет назад. Те же, в сущности, пропорции между элементами первоисточника и своего собственного стиля и эмоционального тона сказываются в «Умирающем гладиаторе», где, впрочем, анализ конкретного соотношения между ними осложняется в связи с тем, что это не перевод, а развитие мотивов, заимствуемых к тому же не только из английской поэмы, но, возможно, еще и из другого источника—из стихотворения Шендолле «Le gladiateur»[17].

На переводах Лермонтова из Байрона—поэта, наиболее близкого ему идейно-тематически и отчасти стилистически, мы видим все же, что русский поэт всегда остается самим собой и что его слово сливается со словом оригинала только там, где оригинал приближается к нему. Наследие иностранного поэта, даже максимально близкого к нему, как Байрон (не говоря уже о Шиллере или Гёте), для него—не образец, которому можно подражать, а фактический источник, из которого заимствуются определенные данные (тема, отдельная ситуация, тот или иной образ), подобно тому, как беллетристом используется документальный, мемуарный или научно-исторический материал.

Байрон и Лермонтов—центральная тема в кругу вопросов о западноевропейских связях лермонтовского творчества. Значение ее как центральной определяется не только ролью английского поэта для Лермонтова, но также и тем, что вокруг Байрона (даже по линии переводов и несомненных заимствований) группируются еще и другие источники. Именно так обстоит дело в «Умирающем гладиаторе». Так обстоит дело в стихотворении «Время сердцу быть в покое», где совмещается перевод нескольких стихов из Байрона с переработкой мотивов из Кольриджа[18]. Важно при этом, что Кольридж (вернее, один фрагмент из «Кристабеля») попадает в поле зрения Лермонтова тоже через Байрона, ибо последний взял его эпиграфом к стихотворению «Fare thee well» (которое Лермонтов не переводил). Если раньше, переводя и перерабатывая Шиллера, Лермонтов в «Балладе» («Над морем красавица-дева сидит») объединяет мотивы и ситуации двух разных стихотворений одного автора, то здесь у него в одной вещи сливаются отголоски двух разных поэтов. Мотивы фрагмента из «Кристабеля» в дальнейшем находят еще свое развитие в стихотворении «Романс» («Стояла серая скала», 1832).

Четверостишие Бёрнса «Had we never loved so kindly» переводится Лермонтовым как отдельное стихотворение (без указания на автора и на источник), хотя в действительности оно—отрывок из стихотворения «Parting song to Clarinda» Р. Бёрнса[19]. Внимание Лермонтова оно, видимо,

привлекло потому, что являлось эпиграфом к «Абидосской невесте», т. е., другими словами, перешло в лирику Лермонтова опять-таки через Байрона. И типично во всех этих случаях то, что Лермонтов переводит и перерабатывает вещи, тематически и эмоционально близкие не только Байрону, но и ему самому (в отрывке из Кольриджа и в четверостишии из Бёрнса одна тема—любовь и разлука).

По сравнению с переводами из Байрона лермонтовские переводы и вольные интерпретации стихов Шиллера и Гёте, относящиеся к 1829—1831 гг., т. е. частично уже к тому периоду, когда поэт начинает свою работу над Байроном, представляют собой стихи относительно архаического типа. И дело здесь не только в том, что эволюционировала самая лирика Лермонтова. Существенное значение имеет и то, что Байрон для Лермонтова является и поэтом и человеком нового склада, представителем передового человечества, выразителем новой стадии в жизни европейской литературы.

Как Шиллера и Гёте, так и Байрона до Лермонтова переводили уже много. К тому моменту, когда начинается поэтическое творчество Лермонтова, в русской литературе успела сложиться известная традиция восприятия и передачи этих авторов. Но если по отношению к Шиллеру и Гёте ранний Лермонтов продолжает уже сложившуюся традицию, местами даже трактуя переводимый материал в несколько архаическом плане и проявляя свою индивидуальность лишь в пределах данной традиции, то роль его в отношении Байрона—иная. В конце 1810-х и в течение 1820-х годов Байрона переводили разнообразные поэты (Козлов, Жуковский, Полежаев и мн. др.). К тому времени, когда Лермонтов начал знакомиться с Байроном в оригинале, увлечение английским поэтом уже кончалось. Долермонтовское осмысление лирики и отчасти большой формы Байрона представляло уже достаточно определенную систему идейно-тематических признаков и стилистических средств. В облике русского Байрона 1810—1820 гг. больше всего выделялись скорбь, безнадежность, разочарованность как основные переживания лирического «я»; переводы из Байрона и подражания ему нередко принимали форму элегий сентиментально-романтического склада, а иногда перекликались и с элегиями традиционно классического типа. Выбор переводимых (или служивших образцом для подражания) стихов тоже порой содействовал возможности такой трактовки. Если учесть, что интерпретаторами Байрона на русской почве выступали такие поэты, как Козлов или Жуковский, весьма далекие от мировоззрений английского поэта, то изменение его облика окажется вполне закономерным. Словарь, фразеология, ритмо-синтаксическое строение речи в переводах не передавали специфику оригинала. Байроновский образ лирического героя—сильной и протестующей личности—подменялся традиционной фигурой сентиментального «первого любовника», сокрушающегося о личной своей судьбе, о любовной неудаче; протест и негодующее неприятие своей судьбы подменялись чуть ли не резиньяцией шиллеровского или ламартиновского типа. Многие из характерно байроновских стихов оставались непереведенными. Байрон как автор поэм оказался переданным несколько более адэкватно, поскольку воспроизведение фабулы предполагало и передачу главных характеров. Но даже и в пределах этого жанра бывали случаи принципиально важных отклонений; так, в принадлежащем Жуковскому переводе «Шильонского узника» смягчен был (местами) тон повествования, а в результате этого несколько изменился и весь образ героя-монологиста.

Переводы Лермонтова, а также и переделки показывают Байрона в новом аспекте, более близком к оригиналу или первоисточнику, при всем том, что они в целом ряде отношений удаляются от него. Они явно и резко порывают с традицией сентиментально-элегического осмысления английского поэта. Правда, в своих переводах из Байрона Лермонтов еще довольно далек от его простоты, местами почти разговорной, от естественности его речи. Эти качества появляются у Лермонтова только в его оригинальной лирике последних лет жизни (напр., «И скушно и грустно») и в таких вещах, как «Сашка» или «Сказка для детей» (если не считать других поэм с бытовым фабульным фоном, где данные особенности используются в комическом плане). С точки зрения истории русского байронизма в переводах (и переделках) Лермонтова чрезвычайно существенно то, что лирическое «я» поэта выступает как сильная, яркая, страстная личность, что за личной темой (будь то переживание неразделенной любви или разобщенность с любимой) чувствуется определенное мироотношение, критическое и глубоко активное, что за недовольством своей личной судьбой ощущается неудовлетворенность жизнью вообще, неприятие жизни и что следующий шаг в этом направлении—это уже протест социальный. И, действительно, в «Умирающем гладиаторе», связанном, правда, не с лирикой Байрона, а с его поэмой, налицо определенная социальная направленность, гневное обличение общества и государства, протест против бесчеловечности существующих в нем отношений.

Лермонтову (насколько позволяют судить именно его переводы и так называемые «подражания») важна была прежде всего идейно-тематическая сторона поэзии Байрона; моменты формального порядка играли для него меньшую роль, дав повод в одном случае (в «Балладе») к одному из тех метрических опытов, которые встречаются и в других стихах Лермонтова (сочетание анапеста с амфибрахием и нарушение нормальной стопы этих размеров). Путь развития поэзии Лермонтова на известном своем отрезке прошел параллельно пути, пройденному Байроном; творчество Лермонтова соприкоснулось с творчеством Байрона. Следом этого соприкосновения являются переводы и «подражания». Они показывают, что Лермонтов не только искал идейно-тематической поддержки себе в творчестве Байрона, не только использовал опыт предшественника, но прежде всего активно перерабатывал результаты этого опыта и самостоятельно развивал определенные его элементы. После 1836 г. он уже не переводит Байрона. Если в системе его лирического творчества переводы из Байрона играли роль переходных звеньев между теми или иными оригинальными стихотворениями, если к лирике Байрона он обращался как к источнику, дающему ему нужный материал, то в дальнейшем этот источник отступает для него на задний план.

4

В следующие затем три года (1837, 1838, 1839) перевод или вольная переделка иностранного источника вообще исчезают из лирики Лермонтова. Они появляются опять лишь в последние два года жизни поэта (1840—1841). Теперь он обращается снова к немецкой литературе и один раз—к Мицкевичу. Переводы и переделки этих лет опять-таки очень тесно связаны с его оригинальным лирическим творчеством.

«Воздушный корабль»—переделка стихотворения Цедлица «Geisterschiff»—одно из звеньев в развитии темы Наполеона, проходящей через

12e ANNÉE. 1re Sér. quotid. — T. I, N. 60. VENDREDI 29 SEPTEMBRE 1843.

VOS OMNES FRATRES ESTIS. (MATH.) — LA — UT OMNES UNUM SINT. (JEAN.)

UNITÉ SOCIALE, RELIGIEUSE ET POLITIQUE, — DROIT AU TRAVAIL; LIBRE EXAMEN; ÉLECTION

LA DÉMOCRATIE PACIFIQUE

Progrès Social sans Révolutions. Richesse générale; Réalisation de l'Ordre, de la Justice et de la Liberté.

JOURNAL DES INTÉRÊTS DES GOUVERNEMENTS ET DES PEUPLES.

ÉDITION DE PARIS.

Organisation de l'Industrie. Association volontaire du Capital, du Travail et du Talent.

Paris, Départements et Etranger : un an, 45 f. — 6 mois, 24 f. — 3 mois, 12 f. — 1 mois, 5 f. Pays à surtaxe de poste : [illegible]

On s'abonne à Paris, RUE DE TOURNON, 6, au Bureau du journal; chez Brand, passage des Panoramas, 61, et chez les directeurs des postes et des messageries.

Les abonnements partent du 1er et du 16 de chaque mois. Annonces : 1 fr. la ligne. — Les lettres et paquets affranchis sont seuls reçus.

PARIS, 28 SEPTEMBRE.

Organisation de la commune, du département et de la province. Projet de la GAZETTE DE FRANCE.

On se souvient que naguère la *Gazette de France* avait rapporté toutes les devises qui figurent en tête de notre journal, en déclarant qu'il n'y en avait aucune qu'elle n'adoptât pleinement pour son compte. Par suite des observations échangées entre cette feuille et nous à ce sujet, la *Gazette* fut amenée à déclarer que « la commune devait avoir pour but d'assurer à chaque famille son *existence*, son *bien-être*, sa part dans le bienfait général de la civilisation. »

Nous fîmes remarquer à la *Gazette* qu'il n'y avait qu'une *certaine organisation des travaux* au sein de la commune qui pût permettre à celle-ci d'atteindre le but indiqué : assurer à chacun l'existence, le bien-être, etc. Sans tenir compte, à ce qu'il paraît, de cette condition, qui est, suivant nous, tout-à-fait capitale, la *Gazette de France* nous expose un projet entier d'organisation municipale, départementale et provinciale, dans lequel il n'est pas dit un mot de ce qui concerne l'exercice de l'industrie, c'est-à-dire de la fonction qui intéresse le plus essentiellement l'existence et le bien-être de la population.

Cependant, parmi nos devises, que la *Gazette de France* a citées, et auxquelles elle a déclaré adhérer complètement, se trouvent en première ligne les deux suivantes : *Droit au travail*, droit qui prime celui même d'élection; *Association du capital, du travail et du talent*, qui, seule, rendra parfaite l'association politique et administrative, et qui, tout en le resserrant davantage, ôtera au lien politique ce qu'il a aujourd'hui de froissant pour certaines opinions.

Avant de nous occuper du projet exclusivement politique et administratif développé par la *Gazette*, insistons donc auprès d'elle sur ce point fondamental, à savoir, qu'elle a reconnu avec nous la légitimité du Droit au travail. Or, ce droit primordial, ce droit générateur de tous les autres, en ce sens que lui seul procure les moyens de les exercer, ce droit n'est nullement encore garanti à ceux qui ne possèdent pas l'instrument de travail sur lequel peut s'exercer leur activité; et, si l'on veut bien y prendre garde, on verra que c'est la majorité des travailleurs de tout ordre, agricoles et manufacturiers, qui se trouvent dans ce cas d'avoir besoin du capital quelconque d'autrui, terre, atelier, machines, matières premières, pour employer ses bras et ses aptitudes industrielles. Voilà un premier point auquel il faut désormais songer à aviser. Nous prions la *Gazette* de ne pas l'omettre dans ses formules d'organisation sociale, car il est la base même de l'édifice. Tout ce qu'on tentera d'élever en dehors de lui sera bâti sur le sable, et ne pourra procurer ni bien-être ni sécurité.

Malheureusement, parmi les dispositions présentées par la *Gazette* à notre appréciation, et qui embrassent toutes les aggrégations sociales, depuis la commune jusqu'au gouvernement central du royaume; parmi ces dispositions, disons-nous, il ne s'en trouve malheureusement aucune qui stipule en faveur du droit au travail; aucune indiquant, par exemple, à qui l'ouvrier prolétaire pourra, au besoin, recourir pour obtenir l'exercice de ce droit, qui est pour lui, dans bien des circonstances, le droit même de vie.

Nous ne demandons pas mieux que de voir la *Gazette de France* adopter nos devises; nous nous féliciterions même beaucoup si un journal aussi habile voulait employer ses ressources de dialectique à les faire comprendre et à les commenter dans le sens d'une application sincère et positive qui ne serait, après tout, que la réalisation des principes de charité et de fraternité apportés dans le monde par le christianisme; — mais il faut que la *Gazette* le sache bien, ces devises ne peuvent être une lettre morte; et un simple remaniement du système administratif offrît-il, comme celui de la *Gazette*, plusieurs dispositions parfaitement rationnelles et des avantages incontestables sur ce qui existe aujourd'hui, ne suffirait point, tant s'en faut, à l'accomplissement de ces devises.

Le premier paragraphe du projet de la *Gazette* porte que la division du royaume par communes et cantons est maintenue telle qu'elle est en ce moment, et que ces circonscriptions ne pourront être modifiées que sur la demande des communes qu'il s'agirait de réunir ou de dédoubler, et du consentement des communes intéressées dans le remaniement communal ou cantonnal.

Eh bien! dès cette première disposition apparaît l'une des tendances que nous n'approuvons pas dans le plan de la *Gazette*, la tendance à réduire l'influence du pouvoir central jusqu'à l'annihiler à-peu-près. Nous respectons beaucoup le vœu, les convenances des localités, mais nous ne voudrions point qu'on y sacrifiât jusqu'à rendre les améliorations impossibles dans un ordre aussi imparfait que l'est encore la circonscription communale.

Aujourd'hui, nous avons, dans certains départements de l'Est notamment, des communes qui ne comptent pas plus d'une centaine d'habitants et moins encore quelquefois, tandis que dans l'ouest la population de certaines communes rurales s'élève à 6 et 8,000 âmes. Dans le premier cas, la constitution d'une administration municipale et l'entretien d'établissements communaux tels qu'école, etc., sont à-peu-près impossibles par défaut de sujets et de ressources; dans le second, l'éloignement où une partie de la population se trouve du siége de la municipalité, est une autre source d'inconvénients. Et cependant, on rencontre presque toujours des obstacles de la part des communes, lorsqu'il s'agit de modifier leur circonscription, même avec d'évidents avantages pour elles.

Cette première question, que la *Gazette* résout dans le sens de l'omnipotence des unités communales actuelles, a de l'importance, et plus peut-être que ne le pense cette feuille. De quoi s'agit-il, en effet? d'établir des rapports, des proportions convenables entre toutes les unités successives qui concourent à former la grande unité nationale à partir de la commune. C'est là du moins un des buts que paraît se proposer la *Gazette*. Eh bien! ne se prive-t-elle pas du moyen de l'atteindre en donnant aux communes un droit de *veto* absolu sur tout changement de la circonscription telle qu'elle est aujourd'hui établie?

Mais ceci n'est qu'un détail dans le plan de la *Gazette*.

Elle supprime les arrondissements, maintient les départements, sauf les modifications nécessitées pour leur réunion en circonscription provinciale. Que la *Gazette* ait obéi ou non à des réminiscences du passé, elle est en ceci dans le vrai. Nous pensons, comme elle, qu'il manque une unité administrative intermédiaire entre le département et le gouvernement central. Cette unité se rencontre dans les fonctions qui ressortissent du ministère de la justice et de celui de la guerre; elle est représentée par la cour royale et par la division militaire. Le degré analogue serait à établir dans l'administration proprement dite, et c'est là sans doute ce que veut la *Gazette* en proposant sa circonscription provinciale.

Quant aux dispositions concernant le droit d'élire et les attributions des corps électifs, voici ce que contient le projet de la *Gazette* :

Les conseils municipaux sont nommés par les assemblées communales.

Les assemblées communales sont composées de tous les Français âgés de vingt-et-un ans accomplis, inscrits au rôle des contributions directes de la commune.

Les électeurs communaux auront la faculté de se grouper en sections selon les intérêts divers de leur situation locale, de leur profession ou de leur industrie, pour procéder entre eux à l'élection du nombre des conseillers municipaux auquel ils auront droit d'après la partie de la population qu'ils représenteront et la portion des contributions qu'ils paieront.

Afin de pouvoir répartir entre les sections des assemblées communales les élections à faire ou les droits à la décision des délibérations qu'elles auront à prendre, il sera dressé chaque année un état du montant du rôle des impôts directs payés par la commune, et un état de tous les individus résidant dans la commune et composant sa population; ces deux éléments devant concourir dans une égale proportion à la fixation des droits à exercer par chaque section de l'assemblée communale, la division du montant de chacun de ces états par la moitié du nombre des conseillers municipaux à nommer fera connaître la somme d'impôts ou le nombre d'individus nécessaires pour constituer le droit à la nomination d'un conseiller municipal.

Chaque électeur communal portera à la section dont il sera membre un droit proportionnel à la partie de la population de la commune qu'il représentera comme chef de famille ou d'établissements, soit ruraux, soit industriels; ce droit de représentation portera sur tous les individus qui composeront sa famille ou vivront sur ses établissements, et ne seront pas portés au rôle des impôts directs, quoique compris dans l'état de la population de la commune; son droit sera également proportionnel à la portion de l'impôt direct qu'il paiera dans la commune; les droits ainsi portés aux sections par les électeurs qui en feront partie, seront réunis pour établir le droit de chaque section à l'élection ou à la décision qui sera l'objet de la tenue de l'assemblée communale; il ne pourra être formé de section électorale qui ne réunisse les droits nécessaires à l'élection d'un membre au moins du conseil municipal de la commune; les fractions d'impôts ou de population qui, par suite de ces réunions partielles, ne seront pas utilisées dans les sections, tourneront toutes au profit de la réunion de ceux qui n'auront pas jugé nécessaire à la défense de leurs intérêts de procéder isolément à l'élection de leurs conseillers municipaux; les femmes, les mineurs, les habitants forains et les établissements publics pourront concourir, selon l'étendue de leurs droits, à la nomination des conseillers municipaux et aux délibérations des assemblées communales par des fondés de pouvoirs spéciaux. . . . .

Les membres des conseils municipaux de chaque commune ainsi nommés par tous les intéressés de la commune, surveilleront la bonne gestion de tous ses intérêts directs, dont l'administration sera confiée au maire, et représenteront et défendront, par un nombre de délégués proportionnel à la population et aux contributions de chacune d'elles, les droits et les intérêts de leur commune au conseil du canton; chaque commune nommera autant de délégués à ce conseil qu'elle aura de fois 500 habitants et paiera de fois 10,000 francs d'impôt direct; chaque commune aura au moins un délégué au conseil de canton.

Les paragraphes suivants du projet sont relatifs aux conseils cantonnaux et départementaux. Calqués sur le précédent, quant aux attributions de surveillance de ces conseils, ils portent que les membres du conseil de canton nommeront le délégué du canton au conseil général du département, et que les membres de ce dernier conseil nommeront autant de délégués aux Etats de la province que le département paiera de fois un million de con-

---

FEUILLETON DE LA DÉMOCRATIE PACIFIQUE.

UN HÉROS DU SIÈCLE,

ou

LES RUSSES DANS LE CAUCASE.

Traduit du russe par M. Stolipine (1).

Ire PARTIE.

CHAPITRE Ier. — BELA.

J'avais quitté Tiflis en chariot de poste. Tous mes bagages consistaient en une petite malle à moitié remplie de mes souvenirs de voyage en Géorgie. Mes manuscrits, pour la plupart, sont aujourd'hui perdus, par bonheur pour vous, ami lecteur; pour mon bonheur, j'ai conservé la malle.

Le soleil se cachait derrière les pics couverts de neige, quand je pénétrai dans la vallée de Koïshaour. Mon postillon ossette, craignant d'être surpris par la nuit sur la montagne de Koïshaour, rossait impitoyablement ses chevaux. Il chantait à gorge déployée.

Quelle belle vallée! De tous côtés, des pics inaccessibles, des roches rougeâtres, festonnées de lierre et couronnées de chênes; des ravins aux flancs jaunes, qu'ont creusés les eaux torrentueuses; sur le ciel, la frange dentelée des montagnes couvertes de neiges éternelles, dorées des rayons du soleil couchant; au fond de la vallée, l'Aragva, grossi par les eaux d'une petite rivière sans nom qui jaillit d'une gorge sombre et profonde, se déroule comme un ruban d'argent et scintille comme la peau d'un serpent.

Parvenus au pied de la montagne de Koïshaour, nous nous arrêtâmes à un douchan (2). A la porte se pressaient tumultueusement une vingtaine de Géorgiens et de montagnards; près de là campait une caravane de chameaux. Il me fallut louer des bœufs pour traîner mon chariot sur cette maudite montagne. Nous étions déjà en automne, et le chemin devenait glissant pour les chevaux. Le Koïshaour a près de deux werstes de montée (3).

(1) La reproduction de ce roman ne peut avoir lieu sans l'autorisation du traducteur.

(2) Cabaret géorgien.

(3) La werste est un peu moins d'un kilomètre.

Je pris six bœufs et quelques Ossettes. L'un de ceux-ci portait ma malle; les autres avaient pour fonction d'exciter l'attelage par leurs cris.

Derrière nous venait un chariot excessivement chargé que quatre bœufs suffisaient à traîner sans peine. Ceci m'étonna. Le maître de l'équipage suivait à pied, fumant dans une petite pipe cabardienne incrustée d'argent. Il portait une redingote d'uniforme sans épaulettes et un bonnet circassien en peau de mouton. Cet homme paraissait avoir cinquante ans. Son teint basané indiquait qu'il avait depuis long-temps fait connaissance avec le soleil trans-caucasien, et sa moustache blanche contrastait avec son air assuré et sa démarche hardie. Je m'approchai de lui et le saluai; il me rendit mon salut en silence et lança une énorme bouffée de fumée.

— Nous avons, je crois, lui dis-je, la même route à faire?

Il fit un geste affirmatif.

— Vous allez à Stavropol?

— Oui... j'y porte des effets de la couronne.

— Dites-moi, je vous prie, d'où vient que votre lourd chariot est si facilement traîné par quatre bœufs, tandis que le mien, qui est vide, se meut avec peine sous l'effort de six bêtes et de tous ces Ossettes?

Il me regarda des pieds à la tête avec un sourire malicieux.

— Il n'y a pas long-temps que vous êtes au Caucase? me dit-il.

— Près d'un an.

Il sourit de nouveau.

— Eh bien?

— Ce sont de fiers gueux, voyez-vous, que tous ces Orientaux. Vous vous imaginez qu'ils aident par leurs cris? Le diable me confonde si quelqu'un entend un mot à leurs hurlements. Leurs bœufs seuls comprennent. Attelez-en vingt, et laissez ces Ossettes pousser leurs cris ordinaires : les bœufs ne bougeront pas... C'est de la canaille! mais que faire?... Ils pillent les voyageurs. On a gâté ces coquins. Ils ne manqueront pas de vous faire payer un pourboire pour leurs beaux services. Quant à moi, je les connais de longue date, et je ne me laisse pas duper.

— Servez-vous depuis long-temps ici?

— J'y servais déjà du temps du général Yermoloff, dit-il en se redressant. Quand le général arriva à la Ligne (1), j'étais sous-lieutenant; j'ai gagné, sous ses ordres, deux grades dans nos affaires contre les Montagnards.

— Et maintenant?

— Je suis capitaine au troisième bataillon de ligne... Et vous, Monsieur?

(1) On nomme ainsi notre frontière armée contre les Circassiens.

Je lui dis mon nom. La conversation en resta là, et nous continuâmes à marcher en silence l'un à côté de l'autre.

Sur le sommet de la montagne, nous trouvâmes de la neige. Le soleil s'était couché, et, dans ces pays du sud, la nuit succède au jour presque sans transition; mais aux pâles reflets de la neige nous pouvions aisément distinguer le chemin, qui continuait à monter, suivant une pente plus adoucie.

Je fis mettre ma malle dans le chariot et remplacer les bœufs par des chevaux; puis, pour la dernière fois, je tournai mes regards vers la vallée. — Une vapeur condensée la couvrait tout entière, et nul bruit s'élevant de ses profondeurs ne venait troubler notre solitude. A ce moment, les Ossettes m'entourèrent tumultueusement en demandant leur pourboire. Le capitaine vint heureusement à mon secours, et il répondit à leurs réclamations par un juron si menaçant qu'ils prirent aussitôt la fuite.

— Quel peuple! me dit-il; ils ne savent seulement pas demander du pain en russe, mais ils ont tous bien vite appris ces mots : « Mon officier, un pourboire! » Pour moi, je préfère les Tatars : ceux-là du moins ne boivent pas.

Il nous restait encore un werste jusqu'au relais. Le silence régnait autour de nous, un silence si profond qu'on pouvait suivre le vol d'un cousin à son bourdonnement. A notre gauche une gorge ouvrait ses noirs abîmes; devant nous des pics bleuâtres, sillonnés de couches de neige, se dessinaient sur le pâle horizon, où restait comme suspendu le dernier reflet du soleil. Les étoiles commençaient à briller sur un ciel sombre, et, ce qui me parut étrange, c'est que la voûte étoilée me faisait l'effet de s'élever, dans les profondeurs infinies, plus que chez nous, au nord. — Çà et là, des roches noires et nues, des broussailles perçaient le blanc manteau de neige. Aucun souffle de vent ne faisait frissonner les dernières feuilles sèches, et, dans cet assoupissement de la nature, c'était un plaisir tout particulier que d'entendre le souffle des chevaux fatigués et le tintement inégal de la clochette russe.

— Nous aurons demain du beau temps, dis-je.

Le capitaine ne répondit pas, mais il me montra du doigt une haute montagne qui se dressait devant nous.

— Que signifie cela? lui demandai-je.

— C'est le mont de Goute.

— Eh bien?

— Voyez comme il fume.

Il avait raison, la montagne fumait. De petites nuées rampaient sur ses flancs, et le sommet se cachait sous un nuage tellement noir qu'il faisait même tache sur le ciel sombre.

Nous pouvions déjà distinguer le relais, les toits des maisons qui l'en-

ПЕРВЫЙ ПЕРЕВОД „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК, СДЕЛАННЫЙ А. А. СТОЛЫПИНЫМ-МОНГО (ПАРИЖСКАЯ ГАЗЕТА „LA DÉMOCRATIE PACIFIQUE“ ОТ 29 СЕНТЯБРЯ 1843 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

всю лирику Лермонтова, который в трактовке ее порой перекликается с Байроном (без всяких конкретных совпадений). Кроме того, дата появления этого перевода-переделки (май 1840 г.) позволяет предполагать здесь также и отклик на события современной французской жизни— на политические споры вокруг вопроса о перенесении праха Наполеона в Париж. Немецкое стихотворение оказывается сюжетным источником и материалом для существеннейшей стилистической переработки. Совершенно очевидно, что Лермонтову важен и интересен не Цедлиц как поэтическая индивидуальность, а герой стихотворения и сюжет. Как и в целом ряде предшествующих случаев, в отдельных местах мы видим перевод соответствующих отрезков немецкого текста, но в основном—переделку. В комментариях изд. «Academia» дается подробный композиционный и тематический анализ «Воздушного корабля» и отмечается: 1) сильное расхождение его с оригиналом вообще, позволяющее считать стихотворение не переводом, а только переделкой, 2) все главные отступления от отдельных мотивов подлинника, 3) общие принципы переработки (сокращение описаний, ввод «реальных и материальных деталей», несколько противоречащих теме призрачного корабля, ослабление мелодраматизма оригинала, выразившееся в отказе от темы оживающего трупа, в отказе от передачи монолога Наполеона, которым завершается стихотворение, и т. п.), 4) частичное (но не бесспорное, не явное) заимствование из другой баллады Цедлица, тоже на наполеоновскую тему,—из «Ночного смотра», переведенного Жуковским.

Некоторые из внесенных Лермонтовым изменений (напр., ослабление внешних эффектов подлинника) являются новостью по сравнению с его предыдущими переводами и «подражаниями», но большинство других особенностей этой переделки роднит ее с ними. Особенности эти—заимствование прежде всего сюжетной основы при самых резких расхождениях в деталях, связь с излюбленными темами оригинальных стихов, свобода в обращении с материалом подлинника, использование наряду с основным первоисточником еще и другого (правда, лишь предположительное).

5

К тому же 1840 г., когда Лермонтов переделывает «Воздушный корабль», относится и другой случай обращения к иностранному источнику, на этот раз снова к Гёте. Но теперь источником является не баллада, которую он собирался интерпретировать в 1829 г., и не проза Гёте, отрывок из которой он в 1831 г. перелагал стихами, далекими от подлинника, а стихотворение, относящееся к лирике природы,—«Ein Gleiches». Стихотворение «Горные вершины» озаглавлено: «Из Гёте», т. е. дано как переводное. Но перевод и здесь очень далек от немецкого текста во всех отношениях[20].

Колебания ритма оригинала, неожиданные изменения его при переходе от стиха к стиху, несимметричная рифмовка, отсутствие членения на строфы, отдельные enjambements—все это отбрасывается Лермонтовым. У него появляется плавный хорей, соответствующий ритму одного только первого стиха оригинала и им, видимо, навеянный. Каждому стиху соответствует более или менее замкнутая синтаксическая группа: или целое предложение (во второй части стихотворения) или группа главного члена предложения (подлежащего в нечетных стихах первой половины и сказуе-

мого в четных); возникает отчетливый ритмико-синтаксический параллелизм, рифмовка приобретает полное единообразие. И только короткая стихотворная строка до некоторой степени отражает короткий же, но своеобразно отрывистый, нисколько не плавный стих Гёте.

Столь же далеко от оригинала и словесное содержание «Горных вершин»—вся система мотивов и образов. Сравним:

Uber allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

У Гёте нет ни «долин», «полных свежей мглой», ни образа дороги. Мотив седьмого стиха оригинала («птички в лесу») совершенно не отразился в русском стихотворении. Некоторые элементы текста Гёте нашли только косвенное или непропорциональное соответствие у Лермонтова: мотиву второго стиха, выраженному словом «покой» («Ist Ruh'») отвечает лишь эпитет «тихие» в третьем стихе русского текста, а содержание стихов 3—5-го сосредоточено Лермонтовым в одном стихе (шестом).

Последние два стиха переданы, правда, с величайшей словесной (даже словарной) точностью, если не считать устранения enjambement, крайне характерного для немецкого подлинника, но всему стихотворению в целом они подводят иной смысловой и тематический итог: если у Гёте мотив покоя в последнем стихе («ruhest du auch») может быть воспринят в прямом своем значении (в значении отдыха, который ожидает путника,—недаром «Ein Gleiches» следует непосредственно за «Ночной песней путника»), то мотив отдыха в последнем стихе у Лермонтова явно метафоричен,—это здесь синоним смерти. Такое изменение смыслового эффекта обусловлено переменой всего эмоционального тона стихотворения, достигнутой и ритмом, и строфикой, и ритмо-синтаксическими средствами, и подбором образов. «Горные вершины», в сущности, предваряют собой «Выхожу один я на дорогу».

Оригинал Гёте оказывается в очень своеобразном отношении к «Горным вершинам» Лермонтова: русскому поэту он дает известный творческий толчок, вызывает русское стихотворение, в котором, однако, и основная тема и образы почти целиком заменяются, а последние два стиха, в точности совпадающие с подлинником, как будто выполняют функцию эпиграфа, поставленного не в начале, а в конце. В результате всего этого элементы, заданные лирической пьесой Гёте, совершенно отступают на задний план, и стихотворение, озаглавленное «Из Гёте», становится одной из оригинальнейших и характернейших вещей Лермонтова.

6

«Вид гор из степей Козлова», относящийся уже к последнему году жизни поэта, в противоположность «Горным вершинам», не обозначен как перевод, но является довольно точной интерпретацией стихотворения Мицкевича из цикла «Крымских сонетов». Перевод этот органически включается в целый ряд оригинальных стихотворений Лермонтова о природе юга (чисто описательных или сюжетно-аллегорических), образы его—в систему

лермонтовских образов, используемых им в описаниях гор (напр., во всех стихотворениях и поэмах, связанных с Кавказом). Перевод из Мицкевича не предшествует оригинальным лермонтовским стихам о горах, а следует за ними, и выбор для перевода этой вещи сам по себе представляется результатом вкусов и интересов Лермонтова как оригинального поэта. Подлинник мог привлечь его прежде всего исключительной грандиозностью, гиперболичностью образов, которую он воспроизвел и даже отчасти подчеркнул, сделав на ней весь упор. Характерные черты романтического пейзажа Мицкевича, красочного и напряженного, переданы здесь весьма точно, но переданы прежде всего в плане поэтики самого Лермонтова.

7

К последнему же году жизни Лермонтова (1841) относится и соприкосновение его с поэзией Гейне.

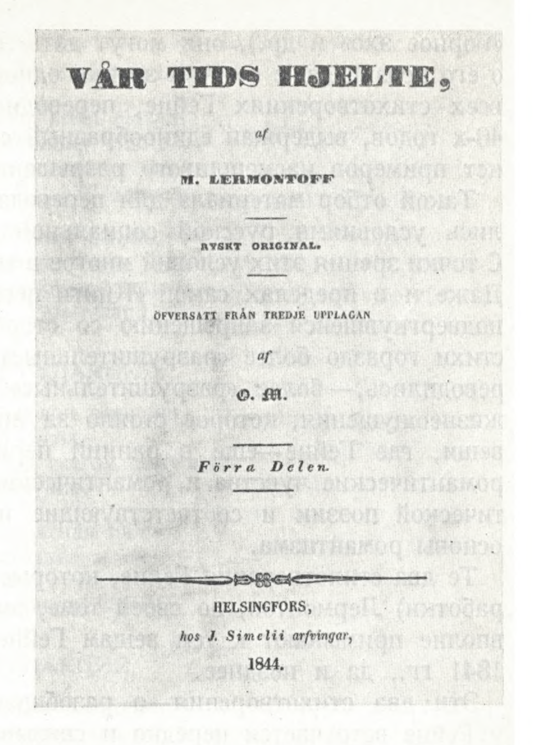
Если и Шиллер, и Байрон, и Гёте, и Мицкевич еще задолго до Лермонтова переводились на русский язык и были известны русскому читателю, то стихи Гейне в это время только начинают переводить. По-настоящему он входит в русскую поэзию только в 1838—1839 гг., когда переводы его лирики усиленно начинают печататься в журналах (сперва в «Московском Наблюдателе», потом в «Отечественных Записках», «Современнике»; до этого времени появилось лишь несколько его стихотворений в переводах Тютчева).

Вопрос о связи между творчеством Лермонтова и Гейне неоднократно привлекал внимание историков литературы, занимавшихся исследованием «влияний» на русского поэта[21]. Однако среди тех довольно многочисленных параллелей, которые проводились между стихотворениями Гейне и Лермонтова, очень многие оказываются или спорными или просто неубедительными[22].

Творчество Гейне, при всей его внутренней цельности, по составу своему противоречиво, и эта противоречивость, становящаяся одним из его организующих начал, определяется всей сложностью его социальных корней и той обстановки, в которой действовал поэт, напряженной борьбой мировоззрений, которую отражали его книги. Противоречивость эта сказывается в широко развернутой системе контрастов между трагическим и гротескным, между «высоким» и «низким», в резкой смене чувств, в иронической трактовке серьезной темы, в серьезном содержании иронического эпизода. Это—углубление и расширение тех контрастов, которые намечались уже у Байрона. Творчество же Лермонтова внешне гораздо более едино и единообразнее окрашено, чем творчество Гейне. Вот почему аналогиями и параллелями к отдельным моментам лермонтовского творчества у Гейне могли бы служить только места, не специфически характерные для немецкого поэта. И вот почему не только самое бесспорное свидетельство связи между Лермонтовым и Гейне, но и самый полноценный материал для решения вопроса о характере использования Лермонтовым лирики Гейне, о характере интереса к этой лирике представляют перевод стихотворения «Ein Fichtenbaum steht einsam» (в двух редакциях: «На севере диком» и «На хладной и голой вершине») и вольная переделка стихотворения «Sie liebten sich beide».

В 1841 г. Гейне был уже автором не только «Книги песен», которую у нас в то время только начинали переводить, и «Путевых картин», но также и «Французских дел», и «Салона», и парижских корреспонденций 1840—

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ШВЕДСКОГО ПЕРЕВОДА „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“, ГЕЛЬСИНГФОРС, 1844 г.
Институт литературы, Ленинград


VÅR TIDS HJELTE,

af

M. LERMONTOFF

RYSKT ORIGINAL.

ÖFVERSATT FRÅN TREDJE UPPLAGAN

af

O. M.

Förra Delen.

HELSINGFORS,

hos J. Simelii arfvingar,

1844.

1841 гг. в аугсбургскую «Всеобщую Газету», и книги о Бёрне. Он в это время был уже писателем с абсолютно выраженным творческим и идейно-политическим обликом.

Русская критика даже в 30-х годах уже достаточно хорошо представляла себе этот облик и была довольно всесторонне осведомлена о творчестве писателя. В журнальных отзывах и упоминаниях о Гейне, какие встречаются в течение 30-х годов, его иронии и сатире, общественной направленности его творчества уделяется даже больше внимания и места, чем его лирике личных переживаний и романтическим элементам его поэзии; о Гейне здесь говорится в связи с его современным немецким окружением (не только литературным, но и общественно-политическим), и подчеркивается то новое, что отличает его деятельность (независимо от того, положительная или отрицательная оценка дается ему). Эти отзывы рисуют Гейне крупным и влиятельным публицистом, политическим писателем, чьи произведения обладают огромной разрушительной силой и могут представить опасность для существующего государственного строя, а в лирике его выделяют элементы борьбы с романтикой. Целый ряд прозаических книг Гейне в течение 30-х годов был запрещен Комитетом цензуры иностранной к продаже в России[23].

Совсем иным должен был представляться Гейне читателям его русских стихотворных переводов той поры. В качестве переводчиков с 1838 по 1841 гг. выступают: М. Катков, Огарев, К. Аксаков, Каролина Павлова, Фет, А. Кронеберг, В. Красов, А. Кульчицкий, некто Ал. Смуглый. Литературные направления, к которым принадлежат эти поэты и переводчики, различны, но выбор переводимых ими стихотворений более или менее единообразен. Переводится исключительно «Книга песен». И при всем том, что многие из переведенных в это время вещей относятся к числу знаменитых лирических пьес Гейне (напр., «Лорелея», «Гренадеры»,

«Горное эхо» и др.), они могут дать лишь одностороннее представление о его поэзии даже с точки зрения одной только «Книги песен». Почти во всех стихотворениях Гейне, переводившихся в течение 30-х и в начале 40-х годов, выдержан единообразный серьезный лирический тон и почти нет примеров насмешливого разрешения темы, так называемых pointes.

Такой отбор материала для перевода и такая его трактовка определялись условиями русской социальной действительности 30—40-х годов. С точки зрения этих условий многое в творчестве Гейне было неприемлемо. Даже и в пределах самой «Книги песен» (впоследствии, в 1852 г., тоже подвергнувшейся запрещению со стороны николаевской цензуры) были стихи гораздо более «разрушительные», чем те, которые в эту пору переводились,— более «разрушительные» в смысле того мировоззрения и жизнеощущения, которое стояло за ними и служило им основой. Это те вещи, где Гейне—еще в ранний период своего творчества—высмеивал романтические чувства и романтические страсти, высокие образы романтической поэзии и соответствующие им общественные реалии, идейные основы романтизма.

Те два стихотворения Гейне, которые выбрал для перевода (или переработки) Лермонтов, по своей теме, эмоциональному тону и построению вполне примыкают к тем вещам Гейне, которые переводились в 1838—1841 гг., да и позднее.

Эти два стихотворения—о разобщенности двух любящих. Тема эта у Гейне встречается нередко и связывается, так же как и у Байрона, с другой, более общей и более обширной темой—темой одиночества, темой разобщенности людей, неблагоустроенности, неблагополучия, несправедливости человеческих отношений (в том числе и любовных). Тема разобщенности, одиночества, взаимного непонимания не менее важна и для Лермонтова на всем протяжении его творческого пути. В самой ее разработке, в постоянных возвратах к ней, в настойчивом ее подчеркивании и у Гейне, и у Байрона, и у Лермонтова заключался элемент протеста против тех общественных условий, которые давали к этому повод.

И здесь, в переводах из Гейне, так же как и в переводах из Байрона, не заимствование из иностранного источника имело следствием общность темы, а, наоборот, общность темы, одинаковость тематических интересов, подготовленная процессом самостоятельного развития и творческой переработки других литературных образцов, приводила к заимствованию.

Заимствуемый для перевода материал Лермонтов и здесь, как и в предшествующих случаях, перерабатывает по-своему. Чисто творческий подход сказывается здесь очень сильно. Если мы сравним обе редакции перевода «Ein Fichtenbaum steht einsam», оставленные Лермонтовым без всякого указания на переводность, на источник, то окажется, что первая редакция (или, вернее, редакция, которая считается первой) ближе к подлиннику, что поэт в дальнейшем вносит от себя целый ряд элементов—слов, которых нет в оригинале, что он, перерабатывая свой первоначальный текст, удаляется от точности. Он и метрически усложняет его, вводя чередование четырехударных стихов с трехударными (вместо сплошных трехударных стихов первой редакции, соответствующих подлиннику); он вносит в стихотворение своеобразную рифмовку (в оригинале попарно рифмуют лишь четные стихи с мужскими окончаниями: 2-й стих с 4-м, 6-й с 8-м; в первой редакции сохранена эта система риф-

мовки, во второй рифмуют также и нечетные, но не через стих, а через три стиха: 1-й стих с 5-м, 3-й с 7-м). Сравним:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ

На хладной и голой вершине
Стоит одиноко сосна,
И дремлет... под снегом сыпучим
Качаяся дремлет она.

Ей снится прекрасная пальма
В далекой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале.

ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.

И снится ей все, что в пустыне далекой
— В том крае, где солнца восход,—
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Первый вариант перевода не только лаконичнее, но и проще по лексике, по выбору образов, менее метафоричен. По расположению слов в пределах строфы и отдельных стихотворных строк он тоже ближе к подлиннику (напр., пятый стих: «Er träumt von einer Palme»—«Ей снится прекрасная пальма»). Что касается эмоциональной окраски, то первый вариант спокойнее, сдержаннее, ровнее, чем второй. Это различие особенно сказывается во второй строфе: слово «пальма» дается сразу, на том же месте, что и в оригинале (в конце пятого стиха), в составе того словосочетания, которое соответствует главному предложению второй строфы немецкого оригинала, а все остальные образы, связанные с этим словом, даны в качестве второстепенных членов предложения (для спокойствия повествования особенно показателен выбор причастного определения к слову «пальма»: «растущая тихо и грустно»). Между тем в окончательной редакции слово «пальма» отнесено в самый конец строфы, так что в результате ожидания этого слова возникает известное напряжение; выбор придаточного предложения, а не причастного определения позволяет дать глагольный элемент в более действенной—спрягаемой—форме (т. е. как сказуемое).

Несмотря на лаконизм первого варианта, в нем уже есть ряд слов, привнесенных Лермонтовым: ряд эпитетов («под снегом с ы п у ч и м», «п р е к р а с н а я пальма», «п е с ч а н о й скале»), которых определяемые ими слова не имеют в оригинале; слово «качаясь». Опущено

количественно немногое: «im Norden» (этот пропуск, видимо, компенсируется эпитетом «на хладной... вершине»), слово «Eis» (у Лермонтова—только «снег», а не «лед и снег», как у Гейне), второе «einsam» (в седьмом стихе). Образ, выраженный в четвертом стихе в слове «umhüllen» («обволакивают», «окутывают», «покрывают»), ослаблен в переводе; его отражает только предлог «под» («под снегом сыпучим»). Часть этих изменений переходит и в окончательную редакцию, о которой подробнее—ниже.

Если таким же образом сравнить черновой (зачеркнутый) автограф стихотворения «Они любили друг друга» с окончательной его редакцией, то можно также увидеть, что в первоначальный текст, уже достаточно далекий от подлинника, Лермонтов вводит, удлиняя каждый стих на три слога, ряд слов, оригиналом не заданных, и последовательно усложняет психологическое содержание своей переделки. Вот для сравнения первая строфа:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn...

ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ

Они любили друг друга так нежно,
С тоской глубокой и страстью мятежной.
Но как враги опасалися встречи,
И были пусты и хладны их речи...

ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ТЕКСТ

Они любили друг друга так *долго* и нежно,
С тоской глубокой и страстью *безумно*-мятежной!
Но как враги *избегали признанья* и встречи,
И были пусты и хладны их *краткие* речи.

Соотношение этих двух вариантов вполне параллельно соотношению двух редакций перевода «Ein Fichtenbaum steht einsam». Как известно, беловой автограф его окончательной редакции не сохранился, и окончательной ее принято считать по традиции[24]. Но думается, что за ее окончательный характер и более позднее происхождение текста говорят именно большее, чем в другом варианте, отклонение от подлинника, наличие добавлений.

Ввод новых слов и образов и даже целых словосочетаний (как в «Они любили друг друга»), изменение содержания переводимого текста связаны у Лермонтова и с метрическими отклонениями от оригинала.

Оба стихотворения Гейне в оригинале представляют собой чисто тонический стих—трехударный. Лермонтов, следуя установившейся традиции (см. выше), в переводе стихотворения «Ein Fichtenbaum steht einsam» прибегает к нормальному силлабо-тоническому размеру, к амфибрахию. Но в первой редакции он еще сохраняет трехударность во всех стихах: все они трехстопные. Во второй редакции он удлиняет нечетные стихи на одну стопу и, как отмечено выше, усложняет рифмовку.

Переделывая стихотворение «Sie liebten sich beide», Лермонтов дает некоторое подобие метрических особенностей подлинника, и гейневское стихотворение служит ему поводом к метрическому новаторству, примеры которого, правда, встречаются у самого Лермонтова еще и в некоторых других стихотворениях. Зато избранный им здесь стих гораздо длиннее,

чем стих оригинала: если у Гейне три ударения, то тут—пятиударный стих; он на пять-шесть слогов длиннее стиха оригинала.

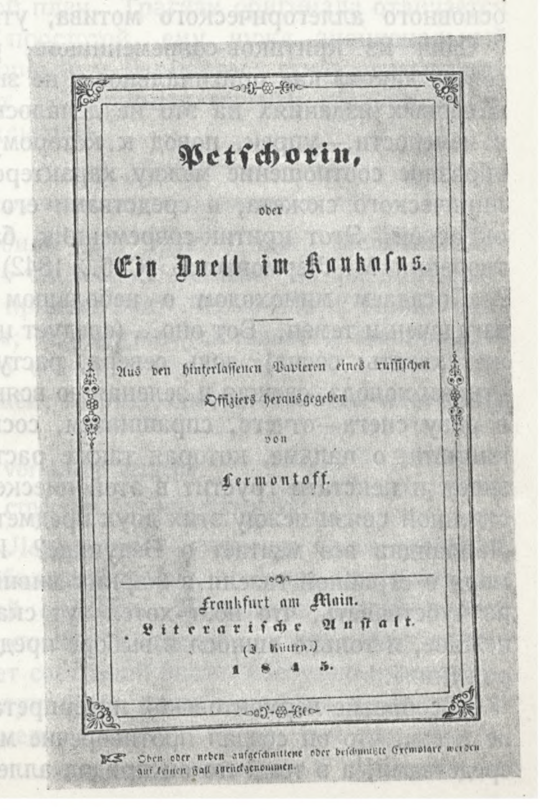
Кроме того, изменена рифмовка: если у Гейне чередуются стихи с мужскими и женскими окончаниями и рифмуют лишь четные стихи каждой из четырехстрочных строф с мужскими окончаниями, то здесь рифмовка в первой половине стихотворения смежная, а во второй—перекрестная, и все рифмы—женские. Метрическая перестройка сопутствует перестройке смысловой.

Если мы сопоставим с оригиналом Гейне перевод «На севере диком» (окончательную редакцию), то должны будем констатировать, при большой вещественно-смысловой близости, ряд отклонений, играющих определенную роль с точки зрения целого[25].

Основное изменение, внесенное Лермонтовым, вызвано, как ни странно, точной передачей значения слова «Fichtenbaum». Вследствие этой словарной точности оба «персонажа» стихотворения—и сосна и пальма—в обеих редакциях оказываются одного грамматического рода (женского), тогда как у Гейне—это «он» («ein Fichtenbaum») и «она» («eine Palme»)[26].

Это как будто ослабляет романический характер темы. (Недаром в других переводах, начиная с самого раннего, тютчевского, Fichtenbaum передается названием дерева мужского рода: у Тютчева и Майкова—«кедр», у Фета «дуб» и т. д.).

Жертвуя грамматической категорией рода, Лермонтов сохраняет конкретный образ и вносит ряд других, которых нет в оригинале. «Ihn schläfert»—сказано в оригинале. «И дремлет качаясь»—говорит Лермонтов (в первой редакции: «качаяся дремлет»). «Mit weisser Decke / Umhüllen ihn Eis und Schnee»—сказано у Гейне («белым покровом обволакивают


Petschorin,

oder

Ein Duell im Kaukasus.

Aus den hinterlassenen Papieren eines russischen Offiziers herausgegeben von Lermontoff.

Frankfurt am Main.
Literarische Anstalt.
(J. Rütten.)
1845.

Oben oder neben aufgeschnittene oder beschmutzte Exemplare werden auf keinen Fall zurückgenommen.

ОБЛОЖКА НЕМЕЦКОГО ПЕРЕВОДА „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“, ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНЕ, 1845 г.

Литературный музей, Москва

его лед и снег»). В переводе же: «И снегом сыпучим одета как ризой она». В порядке сравнения вводится образ «ризы», а «снег» благодаря своему эпитету приобретает свойство, которого у него в оригинале нет. Переводя слово «Morgenland», Лермонтов во второй редакции подчеркивает его образное значение, уже почти незаметное в немецком языке, где это слово просто является синонимом «Osten»: целый стих—«в том крае, где солнца восход»—служит образным переводом одного только этого слова.

В связи с развертыванием образной стороны стихотворения стоит еще одно слово, конкретизирующее пейзаж и непосредственно не заданное оригиналом: «в пустыне»—слово, к которому в окончательной редакции приурочивается эпитет «далекой», соответствующий немецкому «fern».

Стилистически диапазон Лермонтова в пределах этих восьми строк шире, чем в оригинале. Мы видим у него и слова с легким оттенком руссизма и фольклорности («сыпучим», «горючим»[27]), и сравнение «как ризой», принадлежащее, несомненно, к более торжественному и приподнятому стилю, чем немецкое «Decke», и не заданные оригиналом эпитеты («п р е к р а с н а я пальма», «на севере д и к о м»), которые важны не столько в предметно-смысловом, сколько в эмоциональном отношении как средства создания в стихотворении определенной эмоциональной атмосферы.

Усиление эмоциональности (сравнительно с оригиналом и с первой редакцией) достигается также и синтаксическими средствами. В частности на характер течения речи в пределах стихов 2—5-го безусловно влияют повторяющиеся союзы («*И* дремлет качаясь, *и* снегом сыпучим... *И* снится ей все...»).

Усложнение образов и сгущение эмоциональной окраски, создание большей синтаксической напряженности как бы компенсирует упрощение основного аллегорического мотива, утрату его романичности.

Один из критиков-современников, рассматривая стихотворение «На севере диком» как оригинальное и не зная о его переводности (поскольку в первых изданиях на это не делалось указаний), упрекал Лермонтова в неясности,—упрек, повод к которому могло подать именно это своеобразное соотношение между характером основного мотива, так сказать лирического сюжета, и средствами его разработки, всей эмоциональной окраской. Этот критик-современник, бар. Розен, в рецензии на «Стихотворения М. Лермонтова» (Спб., 1842)[28] писал следующее:

«Погадаем мимоходом о небольшом стихотворении, смысл которого загадочен и темен. Вот оно... (следует цитата)... Отчего сосна́ (правильнее же сказать: со́сна), дочь севера, растущая на родной почве, в родной стихии холода, свежая и зеленая во всякое время и весьма к лицу одетая в ризу снега—отчего, спрашиваем, сосна все мечтает о дщери жаркого климата, о пальме, которая также растет у себя дома и дышит родным зноем и некстати грустит в этой пиеске? Мы не видим ни малейшей умственной связи между этих двух предметов. Не все равно ли, что сказать: Лапландка все мечтает о Бедуинке? Или белая медведица Ледовитого моря о стройной газели в жарких ливийских песках? Между тем нельзя не чувствовать, что поэт хотел тут сказать что-то очень милое и очень нежное, и только ошибся в выборе предметов и в форме и в способах выражения».

Своеобразие лермонтовской интерпретации Гейне заключается, конечно, не в том, что он создал противоречие между сюжетом и выразительными средствами, а в том, что он придал аллегории более общий смысл: вместо

романического мотива любовного томления появляется более широкий и общий мотив—мотив человеческой разобщенности и одиночества.

В своей интерпретации стихотворения Гейне «Sie liebten sich beide» Лермонтов отходит от оригинала несравненно дальше, чем в переводе «Ein Fichtenbaum steht einsam». Правда, так же как и там, он не делает никакого указания на источник, надписывая над стихотворением лишь первые две строки гейневского оригинала, которые, однако, скорее могли быть приняты за эпиграф, чем за ссылку на источник. Лермонтов меняет и ритмико-синтаксическое построение всей вещи в целом и очень многое вносит в ее смысловое содержание.

В подлиннике каждая строфа членится на две равные части (по два стиха), представляющие каждая замкнутый период.

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sah'n sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben,
Und wussten es selber kaum.

При переходе от стиха 1-го ко 2-му и от 5-го к 6-му (начала строф)—enjambements. Все нечетные стихи начинаются словом «sie», стих 4-й в обоих строфах—словом «und». Всего этого у Лермонтова нет: каждый стих у него синтаксически более или менее замкнут (как и в «Горных вершинах»); enjambements, характерные для простоты речевого стиля Гейне, отсутствуют у Лермонтова, который переносит стихотворение в иной стилистический и смысловой план. Трагизм оригинала отличается сдержанностью, лаконичностью, простотой, ему чужд эмоциональный нажим, язык в нем—почти разговорный; у Лермонтова стиль оказывается гораздо более приподнятым,—поэт, подчеркивая трагизм стихотворения, всячески усиливает его эмоциональность.

Берем первый стих:

Они любили друг друга так долго и нежно...

Первые четыре слова («Они любили друг друга») точно воспроизводят часть первого стиха оригинала—до слов «doch keiner», но конец стиха—«так долго и нежно»—целиком принадлежит Лермонтову. Происходит психологическое усложнение темы; Лермонтов усиливает и эмоциональную выразительность (с помощью «так»).

Второй стих у Лермонтова должен, видимо, соответствовать четвертому стиху оригинала. Сравним:

Und wollten vor Liebe vergehn.

С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной.

В интерпретации этого стиха у Лермонтова—и гораздо более сложная, более напряженная психология, больший пафос, и более «высокая» лексика, и сгущение эмоциональной окраски. Лермонтов вводит в этот стих такие слова, как: «страсть», «тоска»; с «тоской» он связывает эпитет «глубокой», а за «страстью» следует составной эпитет «безумно-мятежной». Ничего этого у Гейне в данном случае нет, хотя составные прилагательные, например, характерны для него, пожалуй, более, чем для какого-нибудь другого немецкого поэта.

Стих третий: «Но как враги избегали признанья и встречи», может быть признан переводом стихов второго и третьего.

1. . . . . doch keiner
2. Wollt' es dem andern gestehn;
3. Sie sahen sich an so feindlich...

Начальное «но» относится, очевидно, еще к стиху первому («doch»), «как враги»—к стиху третьему («so feindlich»), «избегали признанья»—к стиху второму.

Стих четвертый («И были пусты и хладны их краткие речи») принадлежит исключительно Лермонтову и представляет собой конкретизацию сюжета стихотворения, у Гейне—нарочито схематического.

Стих пятый лишь в первой своей части представляет перевод начала соответствующего стиха подлинника:

Sie trennten sich endlich...
Они расстались...

Конец стиха—«в безмолвном и гордом страданье»—опять-таки принадлежит исключительно Лермонтову, который и здесь конкретизирует ситуацию и также сгущает эмоциональную окраску.

Стих шестой есть перевод как шестого стиха оригинала, так и последней части пятого его стиха, не вошедшей в пятый стих Лермонтова:

5. . . . . und sah'n sich
6. Nur noch zuweilen im Traum.

6. И милый образ во сне лишь порою видали.

Здесь Лермонтов прибавляет лишь один эпитет—«милый».

Последние два стиха—седьмой и восьмой—совершенно отступают от оригинала. Вместо самой обычной, чуть ли не разговорной лексики подлинника мы здесь встречаем торжественные, «высокого стиля» слова («И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...»—что должно соответствовать стиху: «Sie waren längst gestorben»). Но дело, конечно, не только в окраске слов. Главное тут—полное изменение развязки стихотворения. У Гейне умершие влюбленные даже не узнают о смерти друг друга, а у Лермонтова они встречаются и друг друга не узнают. Вместо грустно приглушенного (хотя от этого не менее трагического) конца, вместо смутного оттенка резиньяции—у Лермонтова нечто гораздо более патетическое. Впрочем, такая развязка подготовлена всем предшествующим: после всего того, что Лермонтов внес в стихотворение, после таких вставок, как «долго и нежно», «с тоской глубокой и страстью безумно-мятежной», «в безмолвном и гордом страданье», меньшего нельзя было и ожидать.

Заключительные два стиха (конечно, не только сами по себе, но и в связи со всем предшествующим) вносят в стихотворение элемент загадочности, многозначительности, раздвигают, по сравнению с подлинником, его тематические рамки. В основе оригинала лежит мотив психологической разобщенности двух любящих и в связи с этим—мотив несчастной, неузнанной, хоть и взаимной любви. Кульминационный пункт у Гейне—четвертый стих: «Und wollten vor Liebe vergehn». Во второй строфе—спад напряжения, затухание. У Лермонтова, напротив, именно с первого стиха второй строфы напряжение возрастает сравнительно с первой строфой. Мотив разобщенности приобретает характер чего-то рокового: рок, обрекавший двух любящих на взаимное непонимание, преследует их и за гробом. Таково одно из возможных осмыслений. Другое истолкова-

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ПОЛЬСКОГО ПЕРЕВОДА „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“, ЛЬВОВ, 1848 г.

Институт литературы, Ленинград

POJEDYNEK

NA KAUKAZIE.

Z PAMIĘTNIKÓW OFICERA ROSSYJSKIEGO

LERMONTOWA.

PRZEZ

L. B.

LWÓW.

NAKŁADEM KAJETANA JABŁOŃSKIEGO.

1848.

ние может свестись к тому, что их любовь, страстная и напряженная, исчерпала себя на земле, что «в мире новом» любящие становятся чужими друг другу. Оба истолкования предполагают какую-то универсально пессимистическую концепцию, совершенно чуждую романтическим упованиям на потустороннее счастье, а тем самым—своеобразную форму протеста против мистических надежд на загробную жизнь, протеста, который в данном случае роднит Лермонтова с Гейне как с поэтом, высучивающим и отрицающим эти надежды, требующим земного счастья.

8

В литературоведческих работах о так называемых «иностранных влияниях» на Лермонтова (т. е. в сущности о соотношении его творчества с западно-европейской литературой) внимание исследователей бывало обращено почти исключительно на произведения, не принадлежащие ни к переводам, ни к подражаниям. Поскольку Лермонтов сам сделал указание на перевод или заимствование из определенного источника, или поскольку впоследствии был обнаружен переводный характер той или иной вещи, данное произведение, в силу бесспорности самого факта связи с тем или иным иностранным автором, теряло интерес и к рассмотрению уже не привлекалось. В этом смысле очень характерны статьи С. В. Шувалова «Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии» и М. Н. Розанова «Байронические мотивы в творчестве Лермонтова» в сборнике «Венок Лермонтову». Авторы обеих статей, ставя вопрос о «влияниях» на Лермонтова (именно о влияниях на поэта, а не об отношениях его с западной литературой) и занимаясь поисками следов влияния, всяких соответствий с творчеством того или иного западно-европейского автора, совершенно проходят мимо переводов и открытых (оговоренных самим поэтом) «подражаний». М. Н. Розанов даже специально замечает: «С 1830 года в его творчестве начинается настоящий поток байронических

отголосков всякого рода: переводов, переложений, подражаний, заимствований и т. д., которые мы не будем перечислять и анализировать, так как это не раз делалось раньше»[29].

Характер отдельных заимствований, а тем менее подражаний и переводов Лермонтова во всей их совокупности систематически и последовательно никем не анализировался (были только работы об отдельных переводах или группах переводов, напр., из немецких поэтов, замечания о том или ином переводе или «подражании», вне связи с другими аналогичными случаями). Между тем обзор и анализ лермонтовских переводов, подражаний и других примеров конкретного заимствования позволяют сформулировать ряд наблюдений, ведущих к общим выводам о характере отношения Лермонтова к конкретному материалу западно-европейской поэзии и о связи этого материала с его собственным творчеством. Вот почему переводам и так называемым подражаниям в настоящей работе отводится столь значительное место. Выводы же—следующие.

1. В отношениях Лермонтова к западно-европейской литературе (насколько они отражаются в его переводах и переделках) намечается несколько стадий. На первой, очень недолгой, стадии он как переводчик и интерпретатор занят немецкими классиками современности—Шиллером и Гёте, причем главенствующую роль играет Шиллер. Эта стадия очень скоро сменяется другой—непосредственным соприкосновением с поэзией Байрона. В начале этой второй, байроновской, стадии он еще один раз обращается к Гёте («Завещание», 1831), один раз—к немецкой народной песне (1832). Сквозь призму творчества Байрона он воспринимает и двух других английских поэтов—Бёрнса и Кольриджа, эпиграфы из которых служат ему материалом для перевода или переработки. В последние два года жизни Лермонтов в своих переводах и переделках обращается к Цедлицу, Мицкевичу, снова к Гёте и, наконец, к Гейне. Хотя к этой последней стадии приурочивается несколько имен, значимость ее для Лермонтова определяется именем Гейне. Шиллер, Байрон, Гейне—эти три стадии в развитии западно-европейских литературных интересов Лермонтова соответствуют трем стадиям в развитии самой западно-европейской литературы, нашедшим каждая своего выразителя. Лермонтов как бы воспроизводит в своем переводном творчестве эти три стадии. Самая длительная из них у Лермонтова—это стадия Байрона, который сохранял еще весьма живое значение для западно-европейской литературы, хотя интерес к нему принимал уже иной характер, чем вначале. Последняя, гейневская, стадия означала для Лермонтова соприкосновение с наиболее современным представителем западной поэзии, которого он (как, впрочем, и другие русские поэты того времени) воспринял односторонне, отчасти даже, пожалуй, по аналогии с Байроном. Остальные же поэты, переводимые или вольно интерпретируемые им в последние годы, привлекают его внимание лишь частными признаками: Цедлиц—сюжетом, отвечающим его интересу к наполеоновской теме, Мицкевич—гиперболическими образами, Гёте—отдельными мотивами, которые к тому же переосмысляются у Лермонтова.

2. Не только в переделках, но и в переводах, сравнительно близких к подлиннику, Лермонтов подвергает иноязычный материал огромной творческой переработке, иногда по-новому осмысляет его, резко выделяя одни элементы за счет других, обычно несколько повышая стилистический тон подлинника, придавая ему бóльшую торжественность или

усиливая пафос и трагизм, при этом расширяя словарно-образный диапазон и даже порой «приукрашая» переводимого автора. Темы и мотивы переводимых или переделываемых стихотворений почти всегда перекликаются с наметившимися уже ранее темами и мотивами собственного творчества поэта.

3. Некоторые переводы (напр., из Гейне, Мицкевича) и текстовые заимствования остаются в рукописях Лермонтова без всякого указания на источник; наоборот, в некоторых случаях стихотворение, обозначенное как перевод («Из Гёте», «Из Шенье»), на самом деле не является переводом и оказывается очень далеким от своего источника или даже вовсе не соответствует какому-либо конкретному тексту указанного автора. Все это стоит в связи с литературной практикой первой половины XIX в., когда, с одной стороны, стихотворный перевод играл исключительно большую роль как самостоятельный вид поэтического мастерства, не требующий оговорок и указаний на источник, и когда, с другой стороны, заимствование не считалось приемом, умаляющим творческую оригинальность поэта, и границы между литературными владениями разных авторов отличались известной зыбкостью. Недаром иногда у Лермонтова перевод одной части иностранного стихотворения совмещается с полной переделкой других его отрезков, с вставками, всецело принадлежащими русскому поэту. В одном стихотворении Лермонтов иногда использует одновременно два источника, порой даже из разных авторов. Указание на связь с иностранным произведением нередко заменяет у Лермонтова эпиграф, который, таким образом, выполняет у него своеобразную функцию (ср.: «Они любили друг друга», «Умирающий гладиатор» и др.).

4. Перевод сам по себе не доказывает «влияния» переводимого автора на переводчика,—он может свидетельствовать лишь об интересе к автору оригинала, о характере отношения к нему. Лермонтов в своих переводах и «подражаниях» чрезвычайно самостоятелен и оригинален, передавая специфику подлинника лишь в той мере, в какой ему по пути с данным автором (напр., с Байроном). В интерпретируемом авторе его интересует возможность найти новые оттенки для выражения собственных творческих намерений. Оригинал для него нередко—лишь сюжетный или тематический источник, подобный тому, каким для романиста может являться исторический документ. Из произведения иностранного поэта он черпает лишь определенные данные, облегчающие и ускоряющие для него переход к следующему этапу в развитии той или иной темы. Главную роль для него играют общие смысловые мотивы подлинника, его сюжетные черты, а моменты формальные—роль подчиненную. При этом в литературе Запада Лермонтова привлекает наиболее прогрессивное в ней (Байрон, Гейне как выразители индивидуальности, протестующей против условий своей личной и общественной жизни).

5. Число авторов, переводимых или вольно интерпретируемых Лермонтовым, невелико по сравнению с числом авторов, общее «влияние» которых отмечалось исследователями в его творчестве. Если ограничиться только кругом переводимых авторов, то окажется, что один лишь Байрон имеет для него значение с точки зрения идейно-поэтических принципов.

6. При переводе или переработке иноязычного источника Лермонтов часто следует традиции осмысления данного автора, установившейся в русской поэзии, проявляя новаторство лишь в формальных средствах передачи—напр., в использовании таких ритмов или ритмических вариа-

ций, которые приближали бы русский текст к подлиннику. Лишь в отношении Байрона он проявляет независимость от традиции как в выборе стихотворений и отрывков из поэм, которые он интерпретирует, так и в самом характере интерпретации, приближающей их (несмотря на ряд отклонений) к подлинному облику английского поэта, в отличие от большинства долермонтовских переводов и подражаний, в которых типично байроновские черты ослаблялись и смягчались.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1

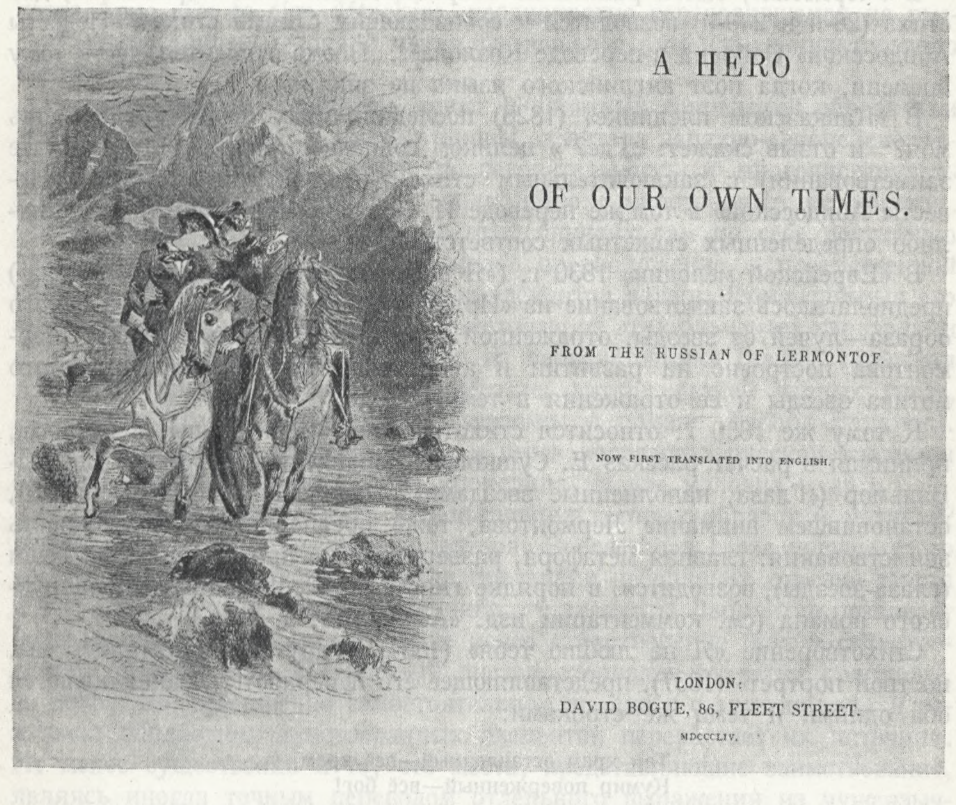
Круг чтения Лермонтова (в области как русской, так и западной литературы) известен чрезвычайно мало. Упоминания самим Лермонтовым (в стихах, художественной прозе, письмах, записях-заметках) имен и произведений западно-европейских авторов, а также указания мемуаров в известной своей части лишь подтверждают то, что явствует из самого факта перевода или открытого подражания, т. е. знакомство с творчеством данного писателя. Таковы упоминания Е. А. Сушковой и А. П. Шан-Гирея (цитированное выше) о чтении Лермонтовым Байрона. Таково сообщение П. П. Вяземского о том, что книгу Гейне для перевода «Ein Fichtenbaum steht einsam» он брал у С. Н. Карамзиной[30]. Такова же цитированная выше заметка Лермонтова о «Вертере», позволяющая с большой уверенностью считать источником «Завещания» отрывок из этого романа, сходство с которым в русском стихотворении все же очень отдаленное.

В какой степени был Лермонтов знаком с творчеством тех авторов, отдельные вещи которых он переводил или вольно «перелагал»? Что касается Байрона, то переводы его стихов, эпиграфы и текстовые реминисценции из его поэзии самым своим разнообразием, принадлежностью к разным жанрам, разделам и хронологическим периодам байроновского творчества показывают, насколько полно было известно Лермонтову наследие английского поэта. Относительно Гёте, из которого поэт перевел лишь немногое, есть два свидетельства, тоже говорящие о том, что Лермонтов был разносторонне знаком с его наследием, знал это наследие в целом. Так, в «Тамани» есть место (V, 236), где девушка-контрабандистка сравнивается с гётевской Миньоной. А Белинский в письме о посещении им Лермонтова во время его ареста рассказывает: «Он славно знает по немецки и Гете почти всего наизусть дует»[31]. Эти слова могут подкрепить предположение о заимствованиях из Гёте в «Мцыри».

О том, что Шиллер привлекал его не только как автор лирических стихов и баллад, но и как драматург, свидетельствуют не только переводы Лермонтова, среди которых есть и отрывок из переделки «Макбета», но и письмо к М. А. Шан-Гирей (предположительно датируемое 1829 г.), где он упоминает о виденной им постановке «Разбойников» (V, 364).

В записях Лермонтова есть упоминание о чтении им биографии Байрона, т. е. книги о нем Мура (V, 348), «Новой Элоизы» Руссо (V, 351—см. выше, в связи с отзывом о «Вертере»), в письме к М. А. Шан-Гирей (предположительно 1831 г.)—восторженная оценка Шекспира с большой (но неточной) цитатой из «Гамлета» и строгая критика французского перевода-переделки Дюсиса (V, 364—365). В предисловии к «Журналу Печорина» в «Герое нашего времени» автор вспоминает о Руссо как об авторе «Испо-

веди» (V, 229). В «Княжне Мери» Печорин ночью перед дуэлью читает «Пуритан» Вальтер-Скотта. А. П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях—там же, где он сообщает о чтении Лермонтовым Байрона—говорит, что он «читал Мура и поэтические произведения Вальтера-Скотта». Белинский в указанном выше письме[32], излагая содержание своего разговора с Лермонтовым, сообщает, что Лермонтов отдает предпочтение перед Вальтер-Скоттом Куперу. У Лермонтова среди эпиграфов, кроме цитат из Байрона, Мура, Гейне и т. д., есть также эпиграфы из Лагарпа, из трагедии французского драматурга XVII в. Ротру, из поэта-современника Барбье.



ФРОНТИСПИС И ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ АНГЛИЙСКОГО ПЕРЕВОДА „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ", ЛОНДОН, 1854 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

Несмотря на чрезвычайную отрывочность и даже несколько случайный характер наших сведений о Лермонтове как о читателе иностранных авторов, несмотря на разбросанность этих данных, мы имеем полную возможность сказать, что он был разносторонне знаком с мировой литературой. Языки французский и немецкий он знал с детства, английский он изучил в возрасте 15 лет в связи с интересом к Байрону. Сличение перевода «Вида гор из степей Козлова» с подлинником и переводом того же стихотворения, принадлежащим Козлову, позволяет думать, что Лермонтов знал и польский язык и пользовался для перевода оригиналом, так как он воспроизвел здесь некоторые детали, не отраженные Козловым[33] (иначе остается предположить, что в его распоряжении был подстрочник или что кто-нибудь расшифровывал для него оригинал).

То обстоятельство, что некоторые стихотворения, не обозначенные Лермонтовым как переводы, оказываются на самом деле переводными или заимствованными, а также и то, что изучение русских литературных связей поэта обнаружило ряд отдельных мелких совпадений со стихами его русских предшественников,—совпадений, ограничивающихся одной или несколькими строками или единичным образом,—наталкивало исследователей на сопоставление очень мелких единиц лермонтовского текста с определенными местами из западно-европейских авторов. Отмечены были, напр., следующие мелкие соответствия отдельным иностранным источникам.

В «Черкесах», самой ранней из сохранившихся поэм Лермонтова, два стиха (28-й и 240-й) возводятся к совпадающим с ними стихам «Невесты Абидосской» Байрона в переводе Козлова[34]. Поэма относится еще к тому времени, когда поэт английского языка не знал.

В «Кавказском пленнике» (1828) последний стих поэмы: «„Где дочь моя?“ и отзыв скажет: „Где?“» целиком совпадает (видимо, в результате заимствования) с заключительным стихом предпоследней строфы «Невесты Абидосской» в том же переводе И. Козлова, при отсутствии каких-либо определенных сюжетных соответствий.

В «Еврейской мелодии» 1830 г. («Я видал иногда, как ночная звезда») предполагалось заимствование из «Ирландских мелодий» Т. Мура одного образа—лучей от звезды, отраженной в воде[35]. Все стихотворение Лермонтова построено на развитии и аллегорическом истолковании этого мотива звезды и ее отражения в темной воде.

К тому же 1830 г. относится стихотворение «Черны очи», в котором, принимая в расчет рассказ Е. Сушковой о сравнении из романа Деборд-Вальмор («Глаза, наполненные звездами»—«Les yeux remplis d'étoiles»), остановившем внимание Лермонтова, тоже предполагается возможность заимствования: главная метафора, развернутая на протяжении этой вещи (глаза-звезды), возводится, в порядке гипотезы, к сравнению из французского романа (см. комментарии изд. «Academia», I, 470).

Стихотворение «Я не люблю тебя» (1831) и другое—«Расстались мы, но твой портрет» (1837), представляющее его переработку, заканчиваются оба одними и теми же строками:

Так храм оставленный—всё храм,
Кумир поверженный—всё бог!

Вариация этой поэтической формулы-сентенции есть и в повести «Вадим», которая приходится на 1834 г.: «Мир без тебя что такое?.. Храм без божества!». Этот образ и это сравнение возводятся к одной статье Шатобриана, где есть следующее место:

«Il y a des autels comme celui de l'honneur, qui bien qu'abandonnés réclament encore des sacrifices: le Dieu n'est pas anéanti parce que le temple est désert» («Есть алтари, как алтарь чести, которые хотя и покинуты, еще требуют жертв: бог не уничтожен оттого, что храм опустел»)[36].

К Шатобриану же, к его повести «Атала», возводится и образ крокодила, таящегося на дне американского колодца, используемый Лермонтовым сперва всерьез в «Вадиме» (1834), а потом пародически в «Княгине Лиговской» (1836), и тут и там—как элемент сравнения. Образ этот вообще распространен в русской литературе, современной Лермонтову[37].

В «Мцыри» (1840) усматривается использование образа Гёте—из стихотворения «Willkommen und Abschied»[38]. Сравним:

...Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah...

И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста.

Вспомним, что песня рыбки в том же «Мцыри» представляет известную аналогию песне русалки из баллады Гёте «Рыбак» (см. выше).

Образ листка, оторванного бурей от ветки,—образ, проходящий через ряд стихотворений Лермонтова (1829, 1831), встречающийся в редакции «Демона» 1833 г., в «Мцыри» (1840) и, наконец, дающий основу целого стихотворения «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» (1841), напоминал исследователям и комментаторам о стихотворении французского поэта Арно «De ta tige détachée», неоднократно переводившемся на русский язык, причем основной мотив его вошел и в оригинальную русскую поэзию[39].

Все это—примеры наиболее ярких и заметных совпадений образа или мотива у Лермонтова, с одной стороны, и автора западно-европейского—с другой,—совпадений, самая последовательность и многочисленность которых должна предполагать знакомство с иностранным источником. Совпадающий образ или мотив в этих случаях сам по себе достаточно своеобразен и как будто оправдывает предположение о преемственной связи по линии отдельных образных элементов между Лермонтовым и его западными предшественниками. Некоторые из этих элементов переходили к нему, очевидно, непосредственно из первоисточника (напр., гётевская метафора «ночного мрака, глядящего из кустов сотней черных глаз», или образ «глаз, наполненных звездами» в романе Деборд-Вальмор). Другие же могли перейти к нему и через посредство русской традиции (образ одинокого листка, образ крокодила на дне колодца и др.).

О чем говорят эти случаи использования готовых образов и мотивов? Менее всего о влиянии данного автора. Бросается в глаза прежде всего то, что совпадение ограничивается пределами небольшого отрезка текста и что в тех случаях, когда какие-либо его элементы Лермонтов развивает более широко, строя на них даже целое стихотворение (как в стихотворениях «Черны очи» и «Дубовый листок оторвался от ветки родимой»), он делает это совершенно самостоятельно, вне связи с оригиналом, и результат обработки заимствованных элементов перерастает их источник. Не менее существенно и то, что места, представляющие заимствование, являясь иногда точным переводом отдельного выражения из чужеязычного источника (напр., гётевский образ в «Мцыри»), совершенно органически включаются в лермонтовский текст, на характер которого (даже в рамках ближайшего окружения) они не оказывают никакого воздействия, поскольку по семантическим и предметным признакам они не выделяются в нем, но который всецело подчиняет их себе, сам, так сказать, «влияет» на них.

Наличие вышеуказанных совпадений-заимствований говорит прежде всего о том, что Лермонтов на всем протяжении своего творчества тесно и неразрывно связан с литературой эпохи как целым—с литературой очень значительного хронологического периода (от последних десятилетий XVIII в., к которым относится ранняя лирика Гёте, до своего времени). Характер этой связи с окружающей литературой у Лермонтова безусловно роднит его с русскими писателями-современниками: использование отдельных словесных формул предшественников встречается и у них (может быть, только менее часто, чем у Лермонтова), и это опять-таки

обусловливается отсутствием полной разграниченности между литературными «владениями» разных авторов, своего рода «обобществленным» характером некоторых стилистических изобретений, ощущением их как достояния современной поэзии вообще и вместе с тем—предпосылкой их общеизвестности, позволяющей применить их в оригинальном творчестве без всякой ссылки на источник. Наконец, самый факт заимствования (там, где имеет место именно оно, а не случайное совпадение) в литературные эпохи, подобные 1820—1830 гг., подготовляется параллелизмом в развитии творчества разных авторов, в развитии разных национальных литератур; литература одной страны проходит иногда путь, пройденный в другой стране несколько ранее, и одинаковость в направлении развития, вызванная сходством в общественно-политических условиях, требует аналогичных стилистических средств. Отсюда—не только совпадения, но и конкретные заимствования.

2

Если связь или совпадение с творчеством западно-европейских авторов более или менее убедительно может быть прослежено на малых отрезках текста, на примере отдельных элементов целого, то применительно к целым стихотворениям, не являющимся ни переводами, ни «подражаниями», ни переделками, или к более крупным отрывкам из поэм и драм это удавалось всегда в гораздо меньшей степени, поскольку заимствование доказывалось сходством самых общих признаков.

Примером подобного доказательства могут служить попытки обнаружить в поэзии Гейне истоки некоторых лирических пьес Лермонтова. Большинство признаков, служивших поводом для сближения отдельных стихотворений, принадлежало к числу тех традиционно поэтических мотивов, которые могут встретиться в самых разнообразных сочетаниях и в самых различных видах поэзии (как, напр., тема извечной противоположности между человеком и природой), не заключая в себе черт, специфически характерных для этого автора, да и степень совпадения бывала настолько неопределенной, что оснований для установления преемственности между двумя пьесами—иностранной и русской—она не давала. Поиски «отзвуков», следов влияния приводили, напр., С. В. Шувалова к таким сближениям:

«В 1837 году Лермонтов пишет стихотворение „Когда волнуется желтеющая нива“, где изображает картины мирной природы и указывает на их благотворное влияние для своей бурной, страдающей души. Этот мотив находит соответствие у Гейне—в пьесе № 98 „Возвращения на родину“[40]: „Ночь среди чужого края.../Я устал и сердце ноет./Но взойдет луна, блистая,/И тревоги успокоит“.

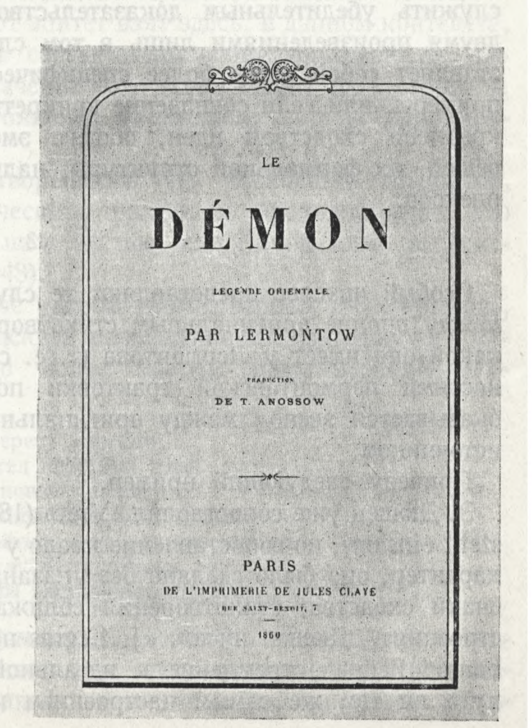
Картины природы у Гейне другие, но влияние их на душу поэта одинаковое. Стихотворение „Выхожу один я на дорогу“ относится к тем лирическим пьесам, которые были лебединою песнью поэта. В этом удивительно музыкальном стихотворении можно выделить, между прочим, мотивы: 1) природа прекрасна и спокойна, а находящийся лицом к лицу с нею поэт страдает; 2) поэт ищет забвения и покоя; 3) он и в этом состоянии полного бесстрастия все-таки желает слышать песнь любви. Все эти мотивы найдем мы и в „Книге песен“: первый, напр., в № 31 „Лирического интермеццо“, последние два в № 99 „Возвращения на родину“[41]. В первом стихотворении Гейне рисует чудные картины природы: голубое

небо, веют ветерки, луг пестреет цветами,—и все же поэт желал бы лежать в могиле. Второе стихотворение приведем целиком в переводе М. Михайлова: „Смерть—прохладной ночи тень. / Жизнь—палящий летний день. / Близок вечер, клонит сон. / Днем я знойным утомлен. / А над ложем дуб растет, / Соловей над ним поет... / Про любовь поет, и мне / Песня слышится во сне".

Во второй части этой пьесы даже образы напоминают Лермонтова: дерево (в переводе неточно—дуб) и пение о любви (только у Лермонтова поет просто сладкий голос, а у Гейне более определенно—соловей).—Стихотворение „Молитва" („Я, матерь божия, ныне с молитвою"), заключающее в себе мотив молитвы за любимую женщину, находит полное соответствие в пьесе № 50 „Возвращения на родину"[42]. Только Гейне обращается с молитвой к богу, а не к богоматери, как Лермонтов, но различие это не существенно, тем более, что в „Книге песен" есть упоминания о молитвенных обращениях и к „божьей матери"»[43].

Эта длинная цитата в своем роде очень показательна, поскольку в целом она прежде всего с полной ясностью обнажает (и компрометирует) те предпосылки, которые ложились в основу очень многих сближений подобного типа. Эти предпосылки сводятся к представлению о творчестве поэта как о чем-то весьма несамостоятельном, требующем постоянной опоры в произведениях других поэтов, в готовых образцах, хотя бы и очень далеких. Но тут же возникает и противоречие: сближаются признаки настолько общие и распространенные, сходство между сближаемыми вещами оказывается столь неопределенным, что даже в том случае, если бы признан был факт заимствования, неизбежно пришлось бы предположить и огромную творческую переработку заимствованного материала, вернее, почти полную его замену.

Другой исследователь «влияний» на Лермонтова—Э. Дюшен в своих


LE
DÉMON
LÉGENDE ORIENTALE
PAR LERMONTOW
TRADUCTION
DE T. ANOSSOW
PARIS
DE L'IMPRIMERIE DE JULES CLAYE
RUE SAINT-BENOIT, 7
1860

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ
ФРАНЦУЗСКОГО ПЕРЕВОДА „ДЕМОНА",
ПАРИЖ, 1860 г.

Литературный музей, Москва

сопоставлениях шел еще дальше. Правильно отметив совпадение у Шатобриана и Лермонтова образов «покинутого храма» и «крокодила на дне колодца» (указанное выше), он устанавливает еще и такую параллель между обоими авторами: «Быть может в конце своей жизни Лермонтов, описывая „роскошные долины Грузии", вспомнил, сам того не сознавая, описание берегов Мешасбе; быть может эта ослепительная картина жила еще в его памяти. Правда, Лермонтов делает лишь беглый набросок, полный скорее неги, чем блеска. Подобно Шатобриану, он прибегает к перечислению: конечное впечатление возникает у него из нагромождения деталей, благодаря которому создается представление о целом, хотя сами по себе детали не заключают в себе ничего особенно знаменательного»[44].

Соответствие здесь—уже настолько отдаленное, настолько неконкретное, что С. В. Шувалов в своей статье скептически оценивает догадку Дюшена: «...Это сходство слишком общего характера, чтобы можно было думать, хотя бы и предположительно, что между „Демоном" и „Атала" имеется в данном месте генетическая связь»[45].

При таком подходе творчество «заимствующего» поэта оказывается складочным местом для самых разнородных и случайных воздействий и «влияний», а его отношение к литературным источникам—глубоко эклектическим, чуждым всяких принципов. Роль поэта, испытывающего те или иные «влияния», оказывается чрезвычайно пассивной. Ускользает тот идейный и художественный смысл, который творчество предшественника—отечественного или иностранного—могло иметь для Лермонтова, не учитываются те обстоятельства, в силу которых он прибегал к данному источнику, и те условия (в частности время и стадия творчества), в которых возникала, или могла возникнуть, связь.

Совпадение идеи или общей, основной темы, сюжетного мотива может служить убедительным доказательством принципиальной связи между двумя произведениями лишь в том случае, если тема или мотив представляет собой нечто более специфическое, чем только-что приведенные примеры, или если совпадение конкретных образов, в свою очередь, подкреплено сходством идеи, общего эмоционального тона сравниваемых вещей, их формальной структуры, наличием одинаковых словесных комплексов.

3

Особый интерес представляют те случаи, когда обнаруживается связь между вполне оригинальным стихотворением и переводным—в том виде, какой оно имеет у Лермонтова (т. е. со всеми индивидуальными особенностями лермонтовской трактовки подлинника). Тем самым перевод оказывается звеном между оригинальным произведением и иностранным источником.

Приведу следующий пример.

Э. Дюшен уже сопоставлял «Утес» (1841) и гейневское «Ein Fichtenbaum steht einsam», но сопоставление имело у него очень общий, неопределенный характер, оно было сделано без указания на какие-либо конкретные признаки сходства; стихотворения сближались по признаку общности «настроения». Дюшен писал: «J. Legras не без основания видит в „Fichtenbaum" Гейне „стремление к идеальной и далекой любви". Не проникнуто ли тем же самым настроением и стихотворение Лермонтова? Не

передает ли и оно, в виде той же поэтической мечты, это скорбное чувство невозможности слияния душ?»[46].

Между тем есть соображения гораздо более реальные и конкретные, которые могут подкрепить это сопоставление.

«Утес» (не датированный, правда, с абсолютной точностью) хронологически очень тесно примыкает к переводу «На севере диком» (тоже апрель 1841 г.).

Если в переводе стихотворения «Ein Fichtenbaum steht einsam» Лермонтов не воспроизвел различия грамматических родов и тем самым придал аллегории другой—более широкий, более общий характер, то в оригинальном стихотворении «Утес» можно усмотреть подобие гейневской романической аллегории.

К «Утесу» протягиваются нити не только от стихотворения Гейне, но и от лермонтовского перевода. Общее с Гейне—это мотив далекой любви, разобщенности, одиночества. Что же касается возможной связи между «Утесом» и стихотворением «На севере диком», то носителями ее являются отдельные слова, которые из одного стихотворения как бы переходят в другое.

Сравним:

1) На севере диком с т о и т о д и н о к о
На голой вершине сосна...
...о д и н о к о
Он с т о и т...
2) ...И снится ей все, что в п у с т ы н е далекой...
...И тихонько плачет он в п у с т ы н е...

Наконец, 3) совпадает самое слово «утес». Правда, в «На севере диком» утес—не «действующее лицо», а лишь декоративная деталь. Но любопытно, что слово это является лишь в результате творческой переработки первого варианта, где сказано «на скале». Лермонтов заменяет «скалу»—«утесом», и притом «горючим». Этот эпитет взят здесь, в данном контексте, в значении «жаркий, горячий»—в соответствии слову «brennender». Но другое, и более активное, его значение—это «горюющий» (ср.: «горючие слезы»). И отсюда—путь к скорбящему, горюющему «утесу» одноименного стихотворения.

В комментарии к этому стихотворению в изд. «Academia» говорится, что «темы утесов и туч эпизодически и раздельно проходят через всю лирику Лермонтова, служа, большею частью, аллегорическими выражениями различных эмоций» (II, 248).

Тема «утеса», расколотого надвое ударом грома, вернее, двух «утесов», аллегорически знаменующих людскую разобщенность, фигурирует, например, у Лермонтова в гораздо более раннем стихотворении—«Романс» (1832):

Стояла серая скала на берегу морском;
Однажды на чело ее слетел небесный гром
И раздвоил ее удар,—и новою тропой
Между разрозненных камней течет поток седой.
Вновь двум утесам не сойтись,—но всё они хранят
Союза прежнего следы, глубоких трещин ряд.
Так мы с тобой разлучены злословием людским... и т. д.

Однако самое стихотворение «Романс» тоже отнюдь не является исходной точкой в развитии этого мотива. Оно представляет совершенно бесспорную переработку бесспорно заимствованного мотива—из поэмы Коль-

риджа «Кристабель», из того ее места, которое Байрон взял в качестве эпиграфа к «Fare thee well», переведенному Лермонтовым[47]. Совпадение у него с Кольриджем настолько значительно, что дает нам полное основание говорить о заимствовании. В «Кристабель»—та же тема «людского злоречия» и клеветы, но только, в отличие от стихотворения Лермонтова, она предшествует там аллегорической теме «утесов».

Alas! they had been friends in youth;
But whispering tongues can poison truth;
And constancy lives in realms above,
And life is thorny, and youth is vain...
. . . .
But never either found another
To free the hollow heart from paining—
They stood aloof, the scars remaining,
Like cliffs, which had been rent asunder;
A dreary sea now flows between,
But neither heat, nor frost, nor thunder,
Shall wholly do away, I ween,
The marks of that which once hath been.

Но эти же образы Кольриджа вызвали отклик (как выше было указано) и в другом стихотворении 1832 г.—«Время сердцу быть в покое». Отдельные образные элементы и, главное, аллегорические их значения в этих двух вещах перекликаются, хотя, может быть, и отдаленно, с более поздним «Утесом». Эта связь нисколько не противоречит возможности связи между «Утесом», переводом «На севере диком» и его оригиналом. Предшествующая разработка мотива подготовляет почву для дальнейшего (хотя бы и не тождественного) его использования, даже иногда—для заимствования из определенного источника. В творчестве писателя отдельные моменты связаны между собой, и часто не заимствование само по себе обусловливает в конечном итоге наличие в нем известных особенностей—мотивов, стилистических черт, а, наоборот, пути собственного развития, потребности собственного творчества обусловливают необходимость заимствования—на основе совпадения тех или иных черт. И восприятие стихов Гейне оказывается подготовленным у Лермонтова благодаря стихам Кольриджа, преломленным через Байрона.

4

В работах, посвященных западно-европейским связям Лермонтова (т. е. у Дашкевича, Дюшена, С. Шувалова), в комментариях изд. «Academia» мы встречаем очень много указаний на сходство между определенным произведением Лермонтова и определенным же произведением иностранного автора—сходство, основанное на одинаковости тематических, сюжетных, отчасти вещественно-образных признаков, при отсутствии, однако, словесных совпадений.

Если отбросить такие указания, основанные на сходстве самого общего порядка, какие мы встречаем у Шувалова и Дюшена, и остановиться на случаях более конкретных, притом таких, где стихотворение перекликается с иностранной вещью непосредственно, вне связей с какими-либо ее переводами, придется констатировать, что речь должна итти не о заимствовании, а только об определенном отношении к иноязычному произведению, о некотором, так сказать, «внутреннем сходстве», об отражении принципов творчества его автора. Вот один пример.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ СЛОВЕНСКОГО ПЕРЕВОДА „ИЗМАИЛ-БЕЙ", ЦЕЛАВЕЦ, 1864 г.
Институт литературы, Ленинград

IZMAEL-BEJ.

Vzhodna povest.

V ruščini zložil

Mihael Lermontov.

Poslovenil

Janez Vesnin.

V CELOVCU.

Na svitlo dalo vredništvo slovenskega Glasnika.

1864.

К 1830 г., когда Лермонтов, изучив английский язык и уже читая Байрона в подлиннике, начинает его переводить, относятся стихотворения «Ночь. I» («Я зрел во сне, как будто умер я») и «Ночь. II» («Погаснул день!—и тьма ночная своды...»). Они ни в какой степени не перекликаются с лермонтовскими переводами из Байрона и с «вольными» переложениями его стихов. Как на соответствие им у Байрона указывают на стихотворение «Darkness» (правда, послужившее Лермонтову материалом для прозаического упражнения в переводе, отнюдь не творческого характера) и «The Dream»[48]. С последним у Лермонтова (по его собственному признанию, вложенному в уста Заруцкому в «Странном человеке»—сцена IV) перекликается, как выше уже отмечено, «Видение» (1831).

Что общего между английскими и русскими стихотворениями? Во-первых, их жанровый тип. И тут и там—это полуповествовательный, полумедитативный монолог поэта. Одинакова и отправная точка монолога в обоих стихотворениях Байрона и в «Ночи. I» Лермонтова—предупреждение читателю о том, что все, рассказываемое в дальнейшем, есть содержание сна—сна знаменательного, своеобразного, страшного; «Ночь. II»—это рассказ о видении, равно как и позднейшее стихотворение «Видение».

Самое содержание сна или видения в смысле «фабулы» очень различно: у Байрона в «Darkness»—это гибель мира, конец жизни на земле, наступление вечного мрака и холода, среди которого уничтожают друг друга враждующие между собою люди; в «The Dream» судьба двух человек—мужчины и женщины, принимающая обобщенно-аллегорическую окраску. Повествующий поэт сам не является действующим лицом, он только пассивный зритель, рассказывающий о том, что он видел и что непосредственно не коснулось его. У Лермонтова в «Ночи. I» поэту снятся собственная смерть и возврат на землю к своему трупу; в «Ночи. II»—видение смерти, персонифицированной и предстающей ему в образе скелета; в обоих

стихотворениях повествующее «я»—главное действующее лицо, и вся фабула носит чисто личный характер, тогда как у Байрона все совершается вовне героя. Однако, несмотря на эти черты различия, «Ночи» Лермонтова и два стихотворения Байрона сближает их идейно-философская основа—мысль об обреченности человека его судьбе, о глубокой безнадежности человеческой жизни, о бессмысленности и жестокости конца, который ждет людей. Сближает их и общий характер того эмоционального тона и тех образных средств, в которых находит себе выражение эта основа: грандиозные космические картины, мировой масштаб декорации сочетаются с медлительным, сдержанно-скорбным тоном повествования, подробно и точно отмечающего все вещественные образы (с усилением эмоциональности в прямой речи от лица лирического «я» у Лермонтова). Совпадает и метрическая форма—безрифменный пятистопный ямб (у Лермонтова, правда, не вполне выдержанный и содержащий в отдельных стихах нарушения числа стоп). Ср. мрачный космический пейзаж в начале «Darkness» и «Ночи. I»:

The bright sun was extinguish'd, and the stars
Did wander darkling in the eternal space,
Rayless, and pathless, and the icy earth
Swung blind and blackening in the moonless air;
Morn came and went—and came, and brought no day...

...я мчался без дорог; пред мною
Не серое, не голубое небо
(И мнилося, не небо было то,
А тусклое, бездушное пространство)
Виднелось; и ничто вокруг меня
Различных теней кинуть не могло,
Которые по нем мелькали...
(Ночь. I).

Погаснул день!—и тьма ночная своды
Небесные как саваном покрыла.
Кой-где во тьме вертелись и мелькали
Светящиеся точки,
И между них земля вертелась наша...
. . . .
Вот с запада *Скелет* неизмеримый
По мрачным сводам начал подниматься,
И звезды заслонил собою...
И целые миры пред ним уничтожались...
(Ночь. II).

В «The Dream» у Байрона оба героя стихотворения—«он» и «она»—показаны, так сказать, со стороны, и разные этапы их жизни даны в плане аллегорического видения. Но вместе с тем, при всей сдержанности и сомнамбуличности повествовательного тона, чувствуется глубоко личное отношение поэта к своим героям, а первая часть стихотворения, где он размышляет о природе сна, отображающего прошлое и предвещающего будущее, служит для читателя как бы намеком на лично биографический элемент в содержании видения, давая право понять его и в том смысле, что поэт видит здесь со стороны самого себя, свою судьбу. Этот мотив раздвоенного ви́дения, этот взгляд на себя со стороны находит у Лермонтова в «Ночи. I» соответствие в том эпизоде, где герой—«я» поэта—встречается как бестелесный дух со своим трупом на земле. В «Ночи. II» некоторым соответствием является то место, где поэт видит Скелет, держащий

в каждой руке по человеку («и мне они знакомы были») и заставляющий его решить, кто из этих двоих должен умереть, причем в данном эпизоде все строится на неясности связи между этими двумя и «я» героя:

Вот двое.—Ты их знаешь—ты любил их—...
Один из них погибнет.—Позволяю
Определить неизбежимый жребий...
И ты умрешь, и в вечности погибнешь—
— И их нигде, нигде вторично не увидишь...

Наконец, в «Видении» (1831) приближение к байроновскому прототипу сказывается в том месте, где поэт, изображая своих героя и героиню, видит как бы самого себя в лице страдающего юноши. Известное соприкосновение с Байроном есть и в тех строках Лермонтова, где речь идет о смысле виденного сна («К чему мне приписать виденье это?»—и дальше), и в следующем за ними переходе к новому эпизоду и новой декорации («Мой сон переменился невзначай»). Вот те моменты в пьесе Лермонтова, которые персонажу «Странного человека» Заруцкому давали основание сказать: «Она в некотором смысле подражание „The Dream" Байронову».

Эти примеры не говорят ни о каком конкретном заимствовании, ни о каком совпадении частных деталей или мотивов: нет здесь ни одинаковых слов, ни одинаковых по своему предметному содержанию образов. Совпадает лишь принцип построения образа, та сфера, из которой он выбирается.

В отношении идейно-философском Лермонтов идет здесь дальше, чем Байрон в «Darkness» и в «The Dream». Мысль о безнадежности судьбы человека и человечества, о бесцельности жизни и жестокой бессмысленности конца, лежащая в основе двух стихотворений Байрона, нигде не сформулирована словами, она только вытекает из содержания целого, является неназванным результатом всей совокупности образов. Лермонтова эта мысль приводит к словесно выраженным (от лица поэтического «я») выводам, полным протеста против мирового порядка, полным богоборческого пафоса:

И мне блеснула мысль:—(творенье ада)
Что если время совершит свой круг
И погрузится в вечность невозвратно,
И ничего меня не успокоит,
И не придут сюда простить меня?—......
— И я хотел изречь хулы на небо—
(«Ночь. I»).

Я верю: нет свиданья—нет разлуки!..
Они довольно жили, чтобы вечно
Продлилося их наказанье.—
Ах!—и меня возьми, земного червя—
— И землю раздроби, гнездо разврата,
Безумства и печали!..
Все, все берет она у нас обманом,
И не дарит нам ничего—кроме рожденья!..
Проклятье этому подарку!..
(«Ночь. II»).

Этого богоборчества, этого протеста ни в «Darkness», ни в «The Dream» нет; не характерны подобные мотивы и для лирики Байрона вообще. Но они есть в его философских трагедиях-мистериях «Каин», «Небо и земля», они проходят в речах демонических героев его поэм. Таким образом,

возникает соответствие не только данным двум стихотворениям, но и всей идейно-тематической системе Байрона—не только как лирика, но и как автора поэм и драматурга. При этом протестующий пафос достигает в этих стихах Лермонтова огромного напряжения и силы, а четкость в постановке проблемы вины и предопределения заставляет предполагать и какой-то чисто философский (уже внехудожественный) источник мировоззрения поэта.

«Ночь. I» и «Ночь. II» предшествуют в тетрадях поэта его первым полупереводам из Байрона. И однако эти два ранних стихотворения, стоящие и в тематическом и в формальном плане особняком среди лермонтовских стихов той же поры, содержат гораздо больше специфически байроновских черт, чем целый ряд переводов (как самого Лермонтова, так и его современников) или даже «Видение», самим Лермонтовым определявшееся как «в некотором смысле подражание» Байрону; чертам этим придана здесь даже бо̀льшая резкость, чем в оригинале. В то же время «Ночь. I» и «Ночь. II»—глубоко лермонтовские стихотворения, доказывающие, что импульс извне, импульс, данный творчеством иностранного поэта, приводит к созданию совершенно новой и оригинальной вещи, к разработке мотивов, не совпадающих с первоисточником, а лишь вытекающих из него, служащих его продолжением. Мотивы эти с такой отчетливостью появляются здесь у Лермонтова впервые, во многом предвосхищая содержание тирад и монологов героев его поэм (Арсения, Демона, Мцыри), их философскую проблематику.

Время написания—1830 г., когда Лермонтов подробно изучал Байрона и переводил в прозе «Darkness», а также своеобразие «Ночей» по отношению ко всему творчеству Лермонтова—вот дополнительные аргументы в пользу связи их с Байроном (независимо от принципиальных соответствий).

Основная тема «Ночи. I» и главный момент в ее раскрытии—возвращение бесплотного духа к трупу того, кем он был на земле,—переходят в стихотворение 1831 г. «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами»). Переходят туда также целый ряд стихов и целые куски текста (случай, типичный в эволюции творчества Лермонтова). Это новое стихотворение, являющееся по существу второй редакцией «Ночи. I», более поздним ее вариантом, было сопоставлено (Л. Семеновым[49]) со стихотворением Гейне «Götterdämmerung».

Сопоставление это—более убедительно, чем большинство других бытующих в литературе о Лермонтове сопоставлений его с Гейне, но и оно далеко не бесспорно (не говоря уже о том, что возможность знакомства с Гейне здесь под сомнением в чисто хронологическом разрезе: не ясно, мог ли Лермонтов знать Гейне в 1831 г., поскольку начало широкого проникновения Гейне в Россию относится, как отмечено выше, к 1838 г.).

Основанием для сопоставления, кроме размера, которым написаны обе вещи (пятистопный безрифменный ямб), может служить один из совпадающих мотивов—созерцание трупа и один из образов, связанных с этим мотивом (образ могильного червя); этих мотива и образа у Байрона нет. Но характер совпадения с Гейне все же не таков, чтобы требовалось предположение о заимствовании именно из его творчества. У Гейне поэт, наделенный даром видеть все, что творится за стенами домов и в людских сердцах и что скрыто под землей, созерцает трупы других людей; у Лермонтова же поэт видит свое собственное тело, покинутое духом. То, чему

у Гейне уделено четыре с половиной строки, у Лермонтова в «Смерти», как и в более ранней «Ночи. I», развито в длинное описание и обрастает многочисленными деталями. Совпадает с Гейне (но уже не с «Götterdämmerung», а с другой его вещью, правда, стоящей в «Книге песен» непосредственно вслед за этим стихотворением, а именно—с «Ратклиффом») еще один момент: последний стих у Лермонтова (и в «Смерти» и в «Ночи. I»)—«Но голос замер мой—и я проснулся»—приводит на память последний же стих «Ратклиффа»: «Und vor Entsetzen bin ich aufgewacht». Некоторую аналогию началу «Ратклиффа» представляет и начало как

THE DEMON:

A Poem.

BY

MICHAEL LERMONTOFF.

TRANSLATED FROM THE RUSSIAN

BY

ALEXR CONDIE STEPHEN.

LONDON:

TRÜBNER AND CO., 57 & 59, LUDGATE HILL.

1875.

ФРОНТИСПИС И ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ АНГЛИЙСКОГО ПЕРЕВОДА „ДЕМОНА", ПОСВЯЩЕННОГО ПЕРЕВОДЧИКОМ А. С. STEPHEN'ом И. С. ТУРГЕНЕВУ, ЛОНДОН, 1875 г.

На фронтисписе—гравюра М. Зичи

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

«Смерти», так и «Ночи. I»—слова о сновидении, которым мотивируется все дальнейшее содержание (ср. у Гейне: «Der Traumgott brachte mich in eine Landschaft...»; у Лермонтова: в «Ночи. I»—«Мне снился сон, как будто умер я», в «Смерти»—«Ласкаемый цветущими мечтами / Я тихо спал и вдруг я пробудился, / Но пробужденье тоже было сон»). Начало «Смерти» отличается от начала более ранней «Ночи. I» еще и тем, что мотив сна здесь развернут в целое описание-рассуждение, которое имеет известную аналогию у Байрона в «The Dream».

Если в 1830—1831 гг. связь поэзии Лермонтова с поэзией Гейне представляется несколько сомнительной, то бесспорна связь Гейне с Байроном. И «Götterdämmerung» и «Ratcliff»—вещи, которые по принципам построения, по эмоциональному тону, отчасти даже по конкретной тема-

тике могут быть сближены с «Darkness» и с «The Dream», причем «Götterdämmerung» в большей степени (хотя бы благодаря эсхатологической теме) напоминает «Darkness», а «Ratcliff»—«The Dream». Возможные связи с одним общим источником—вот причина, по которой между «Смертью» и «Ночью. I», с одной стороны, и названными стихотворениями Гейне—с другой, возникают известные аналогии. Но самое возникновение их, даже если они и не свидетельствуют о знакомстве Лермонтова с Гейне в это время, не случайно, поскольку они говорят о том, что поэзия Лермонтова развивается в том же русле, что и западная поэзия после Байрона[50].

И, конечно, не связью с Гейне определяется историко-литературное да и художественное значение «Ночи. I» и «Смерти». Значение их, а также «Ночи. II»—в том, что Лермонтов здесь очень сознательно делает принципиальные выводы из своего опыта по овладению наследием Байрона. С точки же зрения проблемы иностранных поэтических связей в творчестве Лермонтова эти вещи представляют редкий пример такого случая, когда мы можем проследить использование и, главное, развитие общих как идеологических, так и формальных принципов «чужой поэзии» на вполне конкретном материале, перекликающемся с конкретными произведениями иноязычного автора, но без всяких признаков словесного заимствования. Таких случаев у Лермонтова (в противоречии, может быть, с тем представлением, которое может сложиться на основании работ о «влияниях» и комментариев к его изданиям) немного. И при этом следует подчеркнуть: 1) что «Ночи» и «Смерть»—стихотворения ранние, юношеские,—уже свидетельствуют об очень глубоком, нисколько не механическом, нисколько не внешнем характере реагирования Лермонтова на важные для него образцы байроновской поэзии и 2) что при всей общности принципов, при всей значительности идейно-тематических и формальных соответствий, связь между «Ночью. I» и «Ночью. II» и «Смертью», с одной стороны, и названными стихотворениями Байрона—с другой, все же может считаться лишь гипотетической (хотя и с очень большой долей вероятности), при бесспорной связи с поэзией Байрона в целом.

5

Здесь уместен будет хронологический обзор творчества Лермонтова с точки зрения тех соответствий с иностранной литературой, которые ему приписывались разными исследователями[51].

Самое начало творчества Лермонтова ознаменовано опытами в жанре поэмы. Это «Черкесы», «Кавказский пленник» и «Корсар». «Кавказский пленник» является как бы продолжением и развитием мотивов одноименной поэмы Пушкина, на что указывает и самый выбор заглавия. Все это вещи 1828 г., к которому в области лирики у Лермонтова относятся всего четыре стихотворения. И в «Черкесах» и в «Кавказском пленнике» несколько стихов полностью совпадает с отдельными стихами козловского перевода «Абидосской невесты» и позволяет говорить о словесном заимствовании именно из этого—переводного—источника. Эти заимствования, ограничивающиеся здесь всего лишь несколькими строками, совершенно одинаковы с заимствованиями Лермонтова из русских авторов. Они являются лишь следом внимательного чтения известного перевода одной из известных поэм английского поэта и, конечно, говорят о том, что интерес к его творчеству у Лермонтова подготовляется уже в это время, а также, что дает себя знать, с некоторым запозданием, и русская традиция

байронической поэмы 20-х годов, тоже подготовляющая почву для дальнейшего самостоятельного восприятия поэзии Байрона. Третья поэма того же 1828 г.—«Корсар», по заглавию совпадающая с одной из поэм Байрона, не давала поводов к сопоставлениям с нею; она содержит ряд словесных заимствований из русских поэтов; эпиграфом к ней взяты стихи такого автора, как Лагарп. Немногочисленная лирика 1828 г., еще очень мало самостоятельная и связанная отчасти с традицией классической темы в русской поэзии («Заблуждение Купидона», «Цевница»), никаких конкретных и прямых реминисценций из западной поэзии в себе не заключает.

На 1829 г. (к которому относятся переводы из Шиллера и набросок «Забывши волнения жизни мятежной»—полуперевод начала гётевского «Рыбака»), приходятся: поэмы «Два брата» и «Преступник», в которых отмечалось влияние Шиллера, однако весьма отдаленное, и такие стихотворения, как «Письмо» (где усматривалась смутная реминисценция из Мицкевича), «Мой демон», по теме своей связанный с западной традицией вообще (но только вообще), «Два сокола», вызывавшие отдаленное воспоминание о пушкинском стихотворении «Ворон к ворону летит» (в свою очередь восходящем к шотландской народной песне), и, наконец, «Веселый час»—видимый перевод с необнаруженного французского оригинала, в котором своеобразно смешиваются традиционно анакреонтические черты и мрачная тюремная тема (воспринятая скорее в сентиментальном, чем в трагическом плане)—несколько противоречивое сочетание Парни и Шенье.

1830 г.—первый действительно байроновский год в поэзии Лермонтова. В этот год он переводит Байрона и, как должно явствовать из анализа «Ночей», творчески воспринимает принципы его поэзии. Этот год в развитии формальных элементов поэзии Лермонтова замечателен появлением в ней новых стиховых форм—использованием безрифменного пятистопного ямба (в «Ночах»), а также пятистопного ямба и ямба четырехстопного с одними мужскими рифмами (поэма «Джюлио», «Гроза шумит в морях с конца в конец», «Звезда», «Наполеон», «Очи N. N.», «Кавказу» и мн. др.). Все эти формы займут потом большое место в поэзии Лермонтова. Все они, несомненно, восходят к поэзии английской, которая для Лермонтова представлена прежде всего (если не исключительно в этот ранний период) Байроном. Четырехстопный ямб с мужскими рифмами в русскую поэзию введен был Жуковским, но формы пятистопного ямба (рифмованные и нерифмованные) у Лермонтова теснейшим образом связаны непосредственно с Байроном, равно как и применение в лирике (а не только в поэме) сплошных мужских рифм в четырехстопном ямбе.

К этому же 1830 г. относятся: «Еврейская мелодия» («Я видал иногда, как ночная звезда») с предполагаемой реминисценцией из Мура, отмечавшейся уже выше; явная реминисценция Макферсона «Гроб Оссиана», выступающая прежде всего в заглавии, и, наконец, тоже упомянутое выше использование сравнения из Деборд-Вальмор в стихотворении «Черны очи». Что касается поэм, то в «Двух невольницах» мы видим эпиграф из «Отелло» Шекспира, а в «Литвинке» были обнаружены отдельные совпадения с «Гражиной» Мицкевича (главным образом по линии пейзажно-декоративной и отчасти сюжетной). Наконец, в «Испанцах», первом драматургическом опыте Лермонтова, еще очень несамостоятельном,—целый клубок «влияний», неоднократно отмечавшихся: Шиллера, Лессинга, Шекспира, В.-Скотта, отчасти Байрона; в другой драме того

же года—«Menschen und Leidenschaften»—сочетание Шиллера с драматургами «бури и натиска»—Клингером и Лейзевицем.

В 1831 г., кроме вольного перевода из Байрона («К Л.—») и «Подражания Байрону» («Не смейся, друг, над жертвою страстей»), возникают поэмы «Ангел смерти», заставлявшая комментаторов вспоминать о восточных поэмах Байрона и об образах его трагедий-мистерий, и «Каллы», предшествуемая эпиграфом из Байрона и вызывающая некоторые ассоциации с «Гяуром». Отдельные места в «Ауле Бастунджи» оказались сопоставленными с «Восточными стихотворениями» («Orientales») Гюго, а драма «Странный человек»—с Шиллером. Баллада «Гость» («Кларису юноша любил») (1830—1831) дала повод к указаниям на сходство с «Ленорой» Бюргера.

Из произведений 1832 г., кроме перевода бёрнсовского четверостишия, вольного переложения отрывка из «Мазепы» Байрона, стихотворения «Время сердцу быть в покое», включающего в себя несколько стихов из Байрона и отзвуки Кольриджа, «Романса», развивающего кольриджевский образ, и «Баллады», начало которой воспроизводит два стиха немецкой народной песни, в сознании исследователей с западной литературой ассоциировался «Измаил-бей», образом героя и сюжетом напоминавший поэмы Байрона и «Конрада Валленрода» Мицкевича. Эпиграф из Байрона, взятый для поэмы «Моряк», ставит и эту поэму в некоторую, правда косвенную, связь с английским поэтом.

В «Хаджи Абреке» (1833—1834) находили известное сходство с «Гяуром» Байрона. Приблизительно в тот же период Лермонтов неоконченным стихотворением (без точной датировки) «Он был в краю святом» пародирует Жуковского—его стихотворение «Старый рыцарь», восходящее к немецким образцам. К 1834 г. относится и первый значительный опыт Лермонтова в прозе «Вадим», по жанровым признакам вызывавший сравнение с Вальтер-Скоттом, а благодаря основным портретно-психологическим чертам героя—с Виктором Гюго как автором «Собора Парижской богоматери», как создателем фигуры Квазимодо.

В «Маскараде» (1835) разными исследователями и комментаторами были обнаружены следы влияния Шекспира, Шиллера, Жорж Санд, не говоря о связях этой вещи с русской традицией (с Грибоедовым) и с современным ей репертуаром.

«Боярин Орша», датируемый 1835—1836 г., вызывает упоминание имен Байрона, Мицкевича, Гюго.

1836 г.—это, кроме двух переводов из Байрона и бесспорной реминисценции из Байрона в «Умирающем гладиаторе»,—баллада «Русалка», давшая повод говорить о сходстве с Байроном, Гёте и Гейне, драма «Два брата», по поводу которой вспоминались (как и по поводу «Menschen und Leidenschaften») Шиллер, Клингер, Лейзевиц.

Из произведений 1837 г. с литературой Запада связывались стихотворения: «Узник», возводимый к «Шильонскому узнику» Байрона—Жуковского, «Сосед», относимый к традиции Жуковского как интерпретатора Шенье, и «Расстались мы», в котором обнаруживались следы заимствования из Шатобриана и Ламартина. В том же 1837 г. написаны знаменитые стихи на смерть Пушкина—«Смерть поэта», с эпиграфом из французского драматурга XVII в. Ротру.

В 1838 г. написаны стихотворения «Дума» и «Поэт», в которых видят отзвуки современного Лермонтову французского гражданского поэта Огюста Барбье, и поэма «Тамбовская казначейша», которая в связи с те-

мой карточной игры и центральным эпизодом была сопоставлена с новеллой Гофмана «Счастье игрока», и, наконец, в этом же году был начат «Герой нашего времени», связываемый с французскими прозаиками — Альфредом де Виньи, Альфредом де Мюссе, Бенжаменом Констаном.

В качестве иностранных источников лермонтовского творчества за 1839 г. называют поэзию Барбье, находящую себе соответствие в стихотворении «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой» (с эпиграфом из этого автора), Гюго, восточным образам которого приписывается влияние общего характера на «Три пальмы», и Лагарп, прозаический рассказ которого «Пророчество Казота» мог послужить материалом для стихотворения «На буйном пиршестве задумчив он сидел».

В 1840 г. наряду с переводами-переделками из Гёте («Горные вершины») и Цедлица («Воздушный корабль») предполагаются реминисценции из Вальтер-Скотта (в «Казачьей колыбельной»), Шенье («Соседка»), а использование жанра разговора в стихотворении «Журналист, писатель и читатель» представляет соответствие аналогичным вещам Гёте и Байрона. Поэма «Мцыри» связывается с «Шильонским узником» Байрона—Жуковского; там же—заимствование двух строк из Гёте.

На 1841 г., кроме бесспорных переводов из Мицкевича и Гейне и переделки стихов последнего, падают предположительные отклики Лермонтова на стихи все того же Гейне («Утес»), Байрона и Гейне («Морская царевна»), Арно («Дубовый листок оторвался от ветки родимой»), Альфонса Карра («Любовь мертвеца»), на публицистическую прозу Гейне («Последнее новоселье»). В этом же году возникает окончательная редакция «Демона»—поэмы, дающей материал для гипотез о разных источниках заимствования и о связи с традицией нескольких поэтов, главным образом английских (Байрона, Томаса Мура, Мильтона, а также А. де Виньи).

ОБЛОЖКА ДАТСКОГО ПЕРЕВОДА „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ", КОПЕНГАГЕН, 1909 г.
Институт литературы, Ленинград

Прозаический отрывок того же года «У граф. В.... был музыкальный вечер» своим сюжетом вызывал на сравнение с Гофманом.

В основных работах, специально посвященных разбору, перечислению и классификации иностранных «влияний» на Лермонтова (Шувалова, Дюшена), изложение строится не хронологически, и весь материал распределяется отнюдь не в соответствии с творческой эволюцией Лермонтова,— он распределяется по тем литературам и по тем авторам, к которым возводятся те или иные элементы поэзии Лермонтова. Самый принцип такого построения работы неизбежно замаскировывает творческое лицо изучаемого поэта и подменяет его совокупностью черт, выхваченных из разнородных систем. «Влияющие» авторы совершенно вытесняют того, кому, казалось бы, посвящено исследование, т. е. поэта, претерпевающего их воздействие. От Лермонтова не остается ничего, он распадается на составные части, и его место занимают Байрон, Шиллер, Шатобриан и целый ряд других писателей.

Сделанная выше хронологическая сводка произведений Лермонтова, вызывавших указания на западно-европейские источники, имеет то преимущество, что самое многообразие этих источников не позволяет упустить из виду единство того объекта, на который должно быть направлено их действие, и дает возможность проследить смену этих воздействий, устойчивость одних, непостоянство, единичность других и оценить общее соотношение между ними, а также распределение их по отдельным жанрам. Этот перечень показывает, насколько часто творчество Лермонтова связывалось с поэзией Байрона, что большинство упоминаний о Шиллере относится к драматургическому творчеству Лермонтова и что связи творчества Лермонтова с французской литературой были относимы главным образом к последним годам его деятельности.

Происхождение самих указаний на источники различно. Основой для некоторых из них исследователям и комментаторам послужили эпиграфы из того или иного автора (напр., эпиграф из Барбье перед стихотворением «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой»). Некоторые сделаны современниками Лермонтова (напр., Шевырев обратил внимание на соответствие между «Казачьей колыбельной» и «Lullaby of an Infant Chief» Вальтер-Скотта[52]), другие же возникли лишь в самые последние годы. Эти указания сведены нами воедино вне зависимости от вопроса о большей или меньшей убедительности и вероятности каждого из них.

Поскольку все они гипотетичны, поскольку данных о процессе творчества, о творческой истории отдельных вещей Лермонтова или хотя бы о круге его чтения у нас очень мало, возможны разные догадки, но, конечно, необходимо, чтобы каждая из них отвечала требованию хронологической и фактической правдоподобности, т. е. имела предпосылкой возможность для Лермонтова ознакомиться с данным автором и с данным произведением. Огромное большинство приведенных указаний отвечает этому требованию. Вызывают сомнение лишь сопоставления более ранних стихотворений Лермонтова с Гейне, а также предположение о связи «Последнего новоселья» с одной из парижских корреспонденций Гейне в аугсбургскую «Всеобщую Газету». Стихотворение «Русалка»[53] относится к 1836 г., ранние же баллады Гейне, к числу которых принадлежит сопоставленная с ним «Die Nixen», впервые стали появляться в печати в 1839 г. в «Zeitung für die elegante Welt», а в составе отдельной книги («Neue Gedichte von H. Heine») были изданы только в 1844 г. Указание

на «отзвуки из Гейне» в стихотворении «Ребенку», сопоставляемом с «An die Tochter der Geliebten»[54], представляет хронологический курьез по той причине, что немецкий «источник» заимствования возник лишь в 1844 г., т. е. через три года после смерти русского поэта и через четыре года после написания «Ребенку» (не говоря уже о том, что сходство текстов более чем отдаленное). Что же касается парижских корреспонденций Гейне, с одной из которых (от 14 мая 1840 г.) сопоставлено «Последнее новоселье»[55], то они были собраны в отдельную книгу («Lutezia», в составе «Vermischte Schriften») только в 1854 г., а первоначально, в пору их написания, печатались в газете («Allgemeine Zeitung» в Аугсбурге, 1840—1843). При этом любопытно, что та часть текста Гейне, в которой могут быть отмечены сколько-нибудь существенные черты сходства с «Последним новосельем», была напечатана только во «Всеобщей Газете», а в позднейшем отдельном издании была опущена. Чтобы иметь возможность констатировать не простой факт совпадения (вполне естественный и закономерный, если принять в расчет одинаковость темы и общность взглядов в вопросе о Наполеоне), а заимствование, сознательное использование высказываний Гейне,—неизбежно предположить, что Лермонтов читал тот номер «Всеобщей Газеты», где была помещена эта корреспонденция. Однако у нас нет данных не только для суждения о том, читал ли Лермонтов аугсбургскую «Всеобщую Газету», но и для решения вопроса, было ли это издание распространено и читалось ли в том кругу, к которому принадлежал поэт. В совпадениях же между стихами Лермонтова и прозой Гейне нет ничего настолько исключительного, чтобы для объяснения их требовалось предполагать заимствование и, во всяком случае, знакомство поэта с данной корреспонденцией.

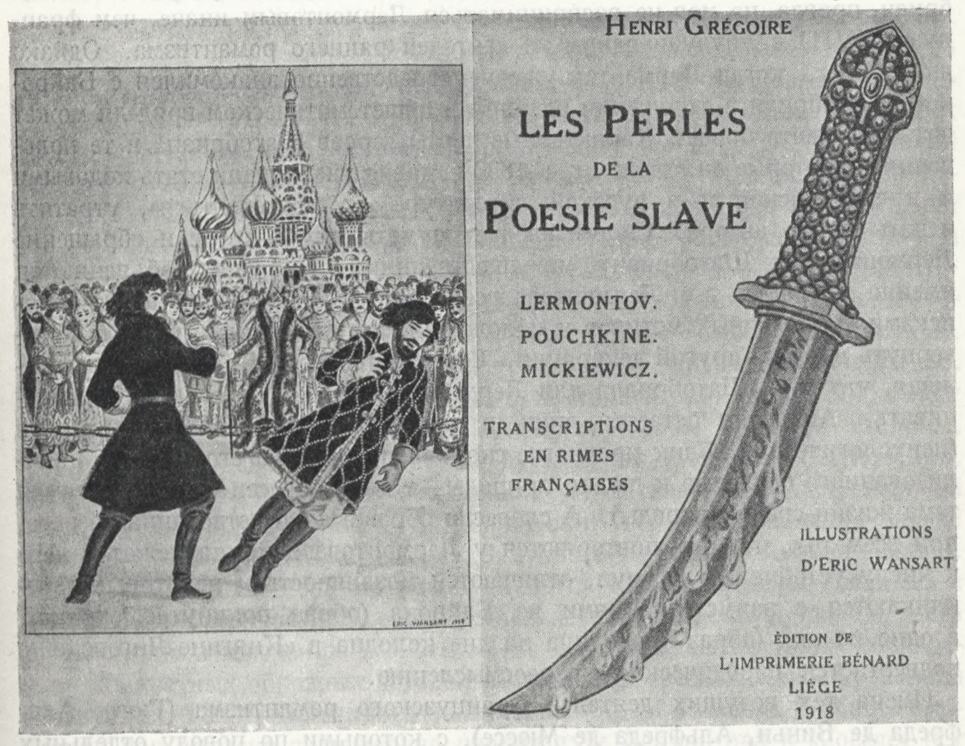
С точки зрения фактической возможности заимствования несколько сомнительными представляются замечания о сходстве между драмами Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» и «Два брата», с одной стороны, и драматургией «бури и натиска»[56] (в лице Клингера и Лейзевица)—с другой. Сами по себе ее представители были мало известны в России XIX в., но целый ряд элементов их творчества перешел в драматургию раннего Шиллера, и, таким образом, совпадение некоторых существенных особенностей лермонтовских прозаических драм с особенностями Клингера или Лейзевица может объясняться наличием этого промежуточного звена между ними. Впрочем, Лермонтову немецкая литература была знакома, повидимому, в довольно широких пределах, о чем свидетельствует эпиграф к «Кавказскому пленнику», взятый из малоизвестного поэта конца XVIII—начала XIX вв. Карла-Филиппа Конца, а также прозаический перевод стихотворения Иоганна Гермеса. Эти имена указывают на то, что Лермонтов знал не только знаменитых или популярных немецких авторов, широко известных в России, как Гёте или Шиллер, как Гейне или Цедлиц, но также и совсем второстепенных поэтов, и позволяет предполагать более или менее обширный круг чтения в области немецкой литературы (если только стихи Конца и Гермеса дошли до него не через посредство какой-либо антологии или хрестоматии немецкой поэзии). Что касается Клингера и Лейзевица, то черты совпадения с ними имеют настолько общий характер (тема враждующих и соперничающих друг с другом братьев, страстность, приподнятость, неистовость речей), что не требуют гипотезы прямого заимствования из их драм и вполне допускают мысль о посредствующей роли Шиллера.

Что касается прямых заимствований Лермонтова из немецкой литературы и, в частности, переводов, то, как мы видели, значительная часть их оговорена поэтом с помощью подзаголовков («Из Шиллера», «Из Цедлица») или с помощью эпиграфов. (Не отмечены им, конечно, случаи заимствования отдельных стихов внутри произведения.) То же самое касается большинства прямых заимствований из английской поэзии, которые даже до некоторой степени подчеркиваются; в этом смысле характерны многочисленные эпиграфы из Байрона. Из английских, так же как и из немецких, поэтов он переводит целые стихотворения, и те отклики на их творчество, какие с точки зрения исследователей обнаруживаются у Лермонтова, представляют собой соответствие целым комплексам мотивов и образов (правда, по-своему обработанных и получающих совершенно новое развитие). Иной характер имеет его соотношение с авторами французскими: те заимствования из их произведений, на какие до сих пор делались указания, ограничиваются в большинстве своем небольшими отрезками текста—отдельным образом, сравнением, формулой (ср. образ крокодила на дне колодца или «храма без божества»), которые лишь иногда развиваются в целое стихотворение (напр., «Черны очи» или «Дубовый листок оторвался...»), обычно уже, однако, ничего общего не имеющее со своим источником. Наряду с этой, так сказать, мозаичностью заимствований из французских авторов показательны в большинстве случаев непринципиальный их характер, отсутствие у Лермонтова точек соприкосновения со всей их системой. Если Байрон, Шиллер, Гёте, Мур, Цедлиц—для него авторы со своей индивидуальной характеристикой, более или менее созвучные ему самому, то материал французской поэзии (если не считать Барбье и Шенье) в его преломлении даже иногда не связывается с определенными именами, во всяком случае в той мере, в какой мы можем судить об этом по данным текста. У Лермонтова меньше всего твердых указаний и ссылок на французские источники. Единственный свой перевод с французского, обозначенный им как перевод («Веселый час»), он оставляет без указания на имя автора, на литературный источник. Беря много позднее для «Смерти поэта» эпиграф из трагедии Ротру (в русском переводе), он дает его без имени автора. Из двух других французских эпиграфов, отмеченных именем автора, лишь один—из Барбье—имеет и тематическое и стилистическое отношение к предваряемой им вещи («Не верь, не верь себе, мечтатель молодой»); другой—из Лагарпа, взятый Лермонтовым для ранней поэмы «Корсар»,—литературно мало связан с самим произведением, и его сентенциозно морализирующий оттенок мало соответствует общему эмоциональному тону всей вещи, где упор сделан на романтическом мотиве бурных страстей.

Французская литература была, конечно, хорошо знакома Лермонтову. Сказать это позволяет общий характер литературной культуры того периода, к которому принадлежат первые годы его творчества. Однако преимущественная ориентация русской дворянской культуры на культуру и язык Франции приводила к тому, что все традиционно французское приобретало характер привычного, почти бытового явления, в отличие от литературы немецкой и английской, еще не достаточно открытой русскому читателю. В цитированной выше заметке Лермонтова (1830) о «бедности нашей словесности» отрицательная оценка родной литературы в известной мере совпадает с оценкой литературы французской, о которой он, противопоставляя ей русский фольклор, отзывается пренебрежи-

тельно. Критический характер имеют и его отзыв о Руссо в заметке 1831 г. и тот отзыв о нем, который он вводит в «Журнал Печорина».

В тетради 1827 г. вслед за выписками из Сент-Анжа и Лагарпа—ремарка самого Лермонтова: «Я не окончил, потому что окончить не было сил». Эта неудовлетворенность традиционной, хрестоматийно-привычной французской литературой XVIII в. не мешает ему, правда, три года спустя, взять эпиграф из Лагарпа и, повидимому, воспользоваться одним его рассказом как фактическим (неоговоренным) источником для нескольких, относящихся к разным годам стихотворений на тему пророчества



ФРОНТИСПИС И ОБЛОЖКА ФРАНЦУЗСКОЙ АНТОЛОГИИ СЛАВЯНСКОЙ ПОЭЗИИ, ЛЬЕЖ, 1918 г.

На фронтисписе—иллюстрация Э. Ванзара к „Песне про царя Ивана Васильевича"

Собрание П. Эттингера, Москва

о кровавых, трагических событиях близкого будущего: «Настанет год, России черный год» (1830), «К***» («Когда твой друг с пророческой тоскою», 1830)», «Настанет день—и миром осужденный» (1831), «Не смейся над моей пророческой тоской» и «На буйном пиршестве задумчив он сидел» (1839)[57]. В последнем, наиболее позднем из этих стихотворений связь с лагарповским рассказом о Казоте особенно тесна, но здесь более чем в каком-либо другом случае заимствования дело идет именно об отклике на изложенный факт и менее чем где-либо—о воспроизведении стиля. Прозаический рассказ Лагарпа насыщен историческими именами и очень конкретен в отношении времени и места действия (1788 г., ужин у герцогини де Грамон, на котором присутствуют Мальзерб, Кондорсе, Николаи и др.)[58]. У Лермонтова же персонажи—абстрактный «он» и «безумные

друзья», веселые «гости». Эта отвлеченность, это отсутствие каких-либо деталей исторической обстановки находятся в полном соответствии с торжественно-патетическим стилем лермонтовской пьесы, которая тем самым приобретает оттенок символического обобщения, как если бы то будущее, к которому относится пророчество, еще не стало историческим прошлым, а самое пророчество еще имело силу.

Запись в тетради 1830 г., отражающая замысел трагедии на сюжет «Из романа французского Аттала» (IV, 402), говорит о том, что и к Шатобриану молодой Лермонтов обращается прежде всего как к материалу, удобному для заимствования, обращается за готовой фабулой. Шатобриан, правда, не мог не восприниматься Лермонтовым иначе, чем французы XVIII в., будучи одним из деятелей раннего романтизма. Однако для 1830 г., когда Лермонтов уже непосредственно знакомился с Байроном, Шатобриан в отношении идейном и общетематическом вряд ли может дать ему нечто новое. Характерные черты героев Шатобриана и те положения, в которые он ставит их, к 1830 г. давно уже успели стать ходовыми и в европейской и в русской литературе, «обобществиться», утратить печать своего автора. Скорее следует думать, что интерес и обращение Лермонтова к Шатобриану, предшественнику Байрона, объясняются именно значением для Лермонтова всей системы английского поэта и поисками аналогичных мотивов и положений, которые можно было бы развернуть на фоне другой декорации. Совершенно прав С. Шувалов, утверждая, что роль Шатобриана для Лермонтова отнюдь не следует переоценивать. Аналогия остается лишь в пределах самых общих признаков (психологический облик мрачного, скорбящего героя и его уход из цивилизованного общества к людям природы—к дикарям или горцам, и самая тема жизни среди природы). А словесно образные заимствования из него, при всем том, что они повторяются у Лермонтова и принадлежат у него к числу устойчивых формул, отличаются мозаичностью; некоторые перекликаются с заимствованиями из Байрона (образ покинутого храма), а одно из них (образ крокодила на дне колодца в «Княгине Лиговской») подвергается пародическому переосмыслению.

Имена тех ведущих деятелей французского романтизма (Гюго, Альфреда де Виньи, Альфреда де Мюссе), с которыми по поводу отдельных произведений не раз сопоставляли Лермонтова, нигде не упоминаются у него—ни в собственных его заметках, ни в речах персонажей—и не представлены ни одним эпиграфом. В связи со своей лирикой он называет имена только двух французских поэтов, ставя их в связь с содержанием стихов: Шенье и Барбье.

Шенье, погибший в 1794 г., был предметом почитания со стороны романтиков, и как раз в 30-х годах его поэзия была явлением очень актуальным. Лермонтов дает под знаком его поэзии целое стихотворение, которое, несмотря на свое заглавие («Из Шенье»), не есть перевод. Тем знаменательнее намерение поэта подчеркнуть связь с его наследием. Важно при этом, что Лермонтов обращается здесь к последней, предсмертной части его наследия, тогда как в романтическую поэзию, современную Лермонтову, Шенье вошел главным образом как поэт античной темы, по-новому истолковавший целый ряд мифологических и бытовых мотивов и образов древнего мира, преодолевший связанную с ними в XVIII в. условность. Некоторый отклик на эротические мотивы поэзии Шенье был найден в стихотворении «Склонись ко мне, красавец молодой»,

возводившемся к стихотворению Ротчева «Песня вакханки» («Галатея» 1829, ч. I, № 4), которое, в свою очередь, является сокращенным переводом стихотворения «Lydé» французского поэта[59]. Но и здесь разница огромна. У Шенье—тема счастливой, гармонической любви нимфы к прекрасному юноше, которого она учит любить. У Лермонтова прекрасного робкого юношу бескорыстно любит проститутка. Тема усложнена и психологически и социально, и к тому же нет никаких признаков душевного благополучия, господствующего в подлиннике, и идиллической античной декорации. Таким образом, если предположить здесь заимствование из Шенье, неизбежно будет признать почти-что полемическое отношение к его стихам, приводящее к замене идиллии психологической драмой. Стихотворение же, которое озаглавлено «Из Андрея Шенье» («За дело общее, быть может, я паду»), свидетельствует о том, что Лермонтов останавливается на мрачных, трагических мотивах последних, тюремных стихов поэта, что тема любви воспринимается им в сочетании с темой близкой гибели, трагического конца, причем образ лирического «я» несколько усложняется, подается в байроновском плане («Я много сделал зла, но больше перенес. / Пускай виновен я пред гордыми врагами»), а конкретность обстановки, стоящая за предсмертными «Ямбами» французского поэта, заменяется нарочито неопределенной картиной положения героя и ждущей его участи, лирический пафос Шенье—пафосом ораторским.

Интересом Лермонтова к наиболее трагическим мотивам поэзии Шенье, к последнему ее периоду, могут аргументироваться параллели между стихотворениями «Сосед» (1837) и «Соседка» (1840), с одной стороны, и тюремным циклом Шенье, а также русской его традицией (Жуковский, Козлов)—с другой[60]. «Сосед» и «Соседка»—стихотворения зрелого периода в творчестве Лермонтова, и их лирический герой несравненно проще и человечнее байронического образа в стихотворении «Из Андрея Шенье». Но это само по себе еще не может служить доказательством связи их с предсмертной лирикой Шенье, а черты сюжетного сходства (образ поющего товарища по заключению в «Соседе») не сопровождаются таким совпадением конкретных образных деталей и словесных средств, какое требовало бы гипотезы непосредственного заимствования. К тому же и общая эмоциональная окраска значительно разнится: у Лермонтова в «Соседе» нет той полной безнадежности, которая отличает положение героя-поэта у Шенье, нет сознания неизбежной обреченности, а мотив возможного бегства в «Соседке» даже прямо противоположен ему, поскольку он вносит оптимистический оттенок. Таким образом, и здесь совпадение одних признаков почти полностью нейтрализуется расхождением других.

Соприкосновение Лермонтова с поэзией Барбье зафиксировано эпиграфом из этого поэта к стихотворению «Не верь себе»:

Que nous font après tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?

Содержание лермонтовского стихотворения безусловно перекликается с этим эпиграфом как отдельно взятым целым: оно является осуждением лирики чувств и утверждением невозможности адэкватной передачи переживаний поэта, который все равно не будет понят, все равно не будет оценен другими. Но эпиграф из Барбье как отдельная цитата, да еще связанная с лермонтовским стихотворением, может дать совершенно

ложное представление об оригинале, из контекста которого оно вырвано (притом с изменением одного слова, которое, однако, играет безусловную смысловую роль: в оригинале данное место начинается словами «que me font»). Барбье говорит о том, что будет писать вопреки общественному мнению и вопреки торговцам поэзией, которым он противопоставляет себя. Все стихотворение («Пролог» к книге «Ямбы») является защитой своего права на обличительное творчество, на грубость и откровенность. Показателен конец:

Or donc, je puis braver le regard pudibond:
Mon vers rude et grossier est honnête homme au fond.

Общественно-обличительный характер и оптимистическая энергия Барбье нисколько не похожи на индивидуализм и общественный пессимизм Лермонтова в стихотворении «Не верь себе...». А между тем известные параллели между поэзией Лермонтова последних лет и стихами Барбье возможны. Отрицательно-критический взгляд Лермонтова на современную ему русскую действительность, протест против нее, сочетание пафоса с более простым, чем раньше, словарем и фразеологией,—все это является некоторым соответствием самому жанру Барбье—гражданской обличительной лирике, главным представителем которой он и был во Франции первой половины XIX в., его общественному негодованию, его патетической грубости. О читательском интересе к нему Лермонтова есть свидетельства современников[61]. В «Поэте», равно как и в том же стихотворении «Не верь себе...», отмечались отзвуки одного места из стихотворения «Melpomène» (мотив падения искусства и увлечения поэтов наживой), а в «Думе»—отзвуки стихотворения «Le Campo Vaccino» (суровый приговор своему поколению, слабому и бесславному)[62]. Какова степень совпадения в отдельных словах и образах, могут показать следующие два примера:

Avons-nous en dégoût pris toute gloire humaine
Et vivant pour nous seuls, sans amour et sans haine,
N'aspirons nous qu'au jour où le froid du tombeau
Comme un vieux parchemin nous rougira la peau?

(«Le Campo Vaccino»).

И ненавидим мы и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь горит в крови...
И к гробу мы спешим без счастья и без славы...

(«Дума»).

Non, le gain les excite et l'argent les enfièvre,
L'argent leur clôt les yeux et leur salit la lèvre,
L'argent, l'argent fatal...
...De l'art, de l'art divin, ce bel enfant des cieux,
Créé pour enseigner la parole des Dieux,
Ils ont fait sur la terre un affreux cul-de-jatte...

(«Melpomène»).

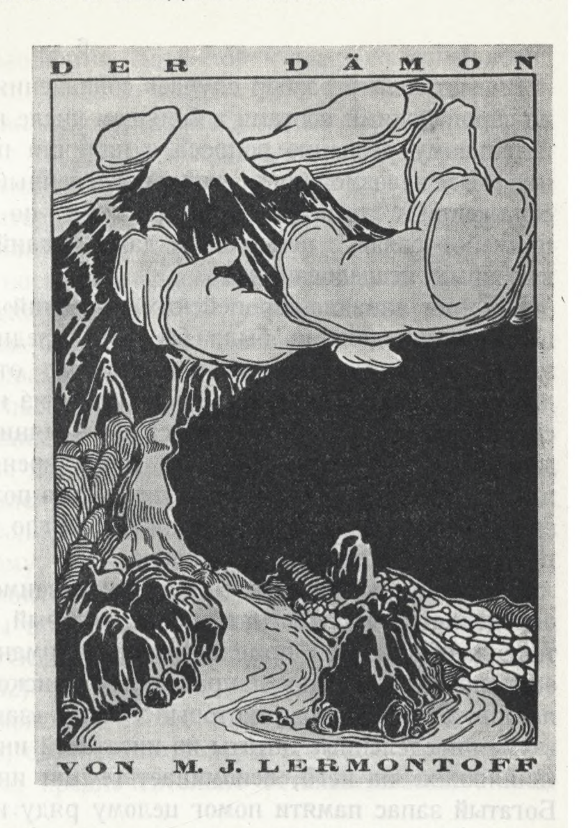
В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговенье?

Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы,
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.

(«Поэт»).

ОБЛОЖКА НЕМЕЦКОГО ПЕРЕВОДА „ДЕМОНА" С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ ПОЛУЭКТОВА, БЕРЛИН, 1921 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва



Совпадают, в сущности, лишь отдельные слова или даже одни только понятия (при различии в словах), напр., понятие божественности искусства или власти денег, особенно во втором примере. Образы и сравнения у каждого из поэтов—свои. Соответствие может казаться убедительным лишь в пределах малого отрезка текста, но, будучи рассматриваемо в связи с более обширной группой стихов, оно совершенно исчезает и расплывается в контексте. И это при всем том, что общая система данных стихотворений Лермонтова близка к Барбье как по своей направленности, так и по эмоциональному тону и по стилистической окраске. Совпадение в отдельных словах и понятиях становится следствием одинаковости жанра и темы,—одинаковости, объяснение которой лежит в характере самих явлений социальной действительности, вызывающей отклик со стороны обоих поэтов.

Таким образом, даже в отношении тех двух французских поэтов, на которых Лермонтов открыто ссылается, не приходится говорить о сколько-нибудь тесной и решающей связи с его собственным творчеством. Но примечательно другое. Предполагаемые источники поэзии Лермонтова, в той мере, в какой они отражают его вкусы и интересы, сочетаются в отдельные группы, не случайные с точки зрения исторического развития той литературы, которой они принадлежат. Подобно тому, как вокруг Байрона для Лермонтова группируется ряд английских и вообще европейских поэтов (Мур, Кольридж, Шатобриан, Гейне), его предшественников, соратников и преемников, так и в данном случае между Шенье и Барбье есть известная генетическая связь: недаром на «Ямбы» Шенье ссылался Барбье в коротком прозаическом предисловии к своим «Ямбам». Шенье и Барбье в поэзии Лермонтова представлены двумя очень малыми отрезками, но здесь это—два отрезка одной и той же линии.

6

Внимательный разбор случаев совпадения между Лермонтовым и западно-европейскими поэтами в большом числе примеров приводит или к отрицательному решению вопроса о наличии прямой связи и заимствования или же к невозможности дать определенный ответ. Это особенно касается сближений с авторами французскими, но распространяется и на часть примеров связи с немецкой и даже английской поэзией, приводившихся в разных исследованиях.

Истории западно-европейских «влияний» на Лермонтова в их смене и эволюции должна была бы быть предпослана история исследования этих «влияний», история постепенного открытия одного источника за другим и критический разбор каждого из новых указаний. Это критическое изучение истории вопроса о «влияниях» на Лермонтова могло бы дать важные результаты не с точки зрения творческой истории самих произведений или психологии творчества поэта, а главным образом с точки зрения психологии исследования, и могло бы уберечь других литературоведов от дальнейших ошибок.

Возможность открыть то или иное заимствование, совпадение и т. п. определяется кругом материала, который не только знаком исследователю вообще, но и привлекает его внимание, специально занимает его; она определяется как направлением поисков, так и содержанием памяти историка литературы, который, читая «заимствующего» автора, держит в уме определенные цитаты из писателей иноязычных или, читая авторов, «влиявших» на него, вспоминает те или иные моменты в его творчестве. Богатый запас памяти помог целому ряду исследователей сделать ценные открытия, найти действительные источники произведений Лермонтова, отыскать оригиналы переводов и подражаний, словом, установить бесспорные факты. Но односторонность направления, которое иногда принимали эти поиски, и предвзятая мысль о подражательности творчества Лермонтова в целом (и в раннем его творчестве в особенности) приводили к совершенно неосновательным сближениям. Иллюстрацией могут служить приведенные выше примеры из работ С. В. Шувалова (о «влиянии» Гейне) и Э. Дюшена (о «влиянии» Шатобриана на картины грузинской природы в «Демоне»).

К такой же категории относится сделанное В. Д. Спасовичем[63] замечание о заимствовании из Мицкевича в стихотворении «Письмо» (1829). В теме стихотворения нет ничего столь исключительного, что требовало бы объяснения фактом «влияния». Перед нами—одна из частых в любовной лирике тем. Сходство ограничивается обращением поэта к отсутствующей возлюбленной и мыслями о том, что она будет при различных обстоятельствах вспоминать его. Все остальное—очень не похоже. У Мицкевича возлюбленная прогнала поэта, сказала, что изгоняет его из сердца и из памяти, и поэт грозит возлюбленной, что она не в силах будет забыть его, что она против воли будет думать о нем. У Лермонтова—прощальное предсмертное письмо к любимой и любящей поэта женщине, которая будет вспоминать его и тогда, когда он умрет. Самые образы, которые соединяются с «нею», у Лермонтова и Мицкевича—разные. Различна и композиция: у Мицкевича—ряд строф, в каждой из которых он ставит свою героиню в разную обстановку, показывает ее за различными занятиями и каждая из которых заканчивается тем, что героиня вспоминает о поэте. У Лермонтова этого тоже нет. Сходство сводится

к общему месту—к теме воспоминания, поданной к тому же совершенно по-разному. Ранние стихи Лермонтова во многом были несамостоятельны, во многом непосредственно, вплоть до заимствования целых больших кусков текста, были связаны с творчеством предшественников, но предвзятая мысль о том, что Лермонтов всегда и всюду подвергался «влияниям», и пристрастие к польской литературе привели Спасовича к открытию более чем сомнительного источника.

К числу неубедительных относится и указание на связь с Шиллером (с «Дон Карлосом») в юношеской поэме «Преступник»[64] и с ним же—в поэме «Два брата» (сходство с «Мессинской невестой» и «Разбойниками»)[65]. Совпадение ограничивается, однако, лишь тем, что в первом случае проходит мотив любви пасынка и мачехи и вражды сына с отцом, а во втором—мотив враждующих братьев. Других соответствий—в сюжете, характерах, образах —не видно. По поводу первого из этих сопоставлений критически высказался Шувалов, сам в других случаях проводящий сомнительные параллели, основанные лишь на тождестве самых общих признаков. Подобно тому, как он сближает мотивы природы и ее влияние на душу поэта у Лермонтова и у Гейне, он сближает общую эмоциональную окраску и мотивы природы у Лермонтова и у Макферсона: «Чтение Лермонтовым „Песен Оссиана“ может быть сказалось в его неоконченной поэме „Олег“ (1832)—на ее общем колорите, мрачном и торжественном. Кроме того Лермонтов в своих стихотворениях первых лет нередко говорит о тучах, луне, осенней природе, а это может указывать, между прочим, на Макферсона, предпочтительно останавливавшего свое внимание на этих предметах»[66].

Параллели такого типа обесценивает их неопределенность, а также и то, что сопоставляемые признаки могут быть приурочены к самым различным литературным произведениям. Надо, впрочем, сказать, что в истории работ о «влияниях», испытанных Лермонтовым, подобные сопоставления занимают не самое видное место. Самую многочисленную категорию составляют указания на более или менее реальное сходство, на совпадения в конкретных и принципиально важных признаках, специфических для того или иного памятника западно-европейской литературы.

Такой случай представляет, напр., баллада «Гость» (1830—1831), основной мотив которой—возвращение мертвеца, увлекающего героиню за собой в могилу,—совпадает с аналогичным мотивом в бюргеровской «Леноре», прекрасно известной в России благодаря Жуковскому[67]. Совпадение это подкрепляется соответствием существенных моментов фабулы (клятва в верности, которую любящие давали друг другу перед разлукой; гибель героя на войне). Некоторое соответствие представляет и стих—чередующиеся четырех- и трехстопные ямбы (у Бюргера, правда, с мужскими и женскими рифмами, у Лермонтова же только с мужскими). И несмотря на то, что другой основной признак фабулы—причина, по которой героиня потерпела наказание и погибла,—представляет существенное отличие (у Бюргера—ее богохульство и «богоборчество», у Лермонтова—измена клятве и брак с другим), все же с полным правом можно предполагать здесь развитие и переработку фабулы именно Бюргера (или Жуковского), тем более, что баллада пользовалась популярностью и мотивы ее были специфически характерны для Бюргера, который, в сущности, только этим своим произведением и вошел в русскую поэзию. Возмож-

ности заимствования нисколько не противоречит то обстоятельство, что совершенно видоизменен идейный смысл баллады в связи с мотивировкой кары героини; что вместо столкновения двух начал—человеческого протеста против несправедливости небес и жестокой, карающей силы божества—появляются чисто земные отношения и земные страсти (обманутый жених даже мертвый сам мстит за себя). Эта разница в ходе фабулы даже скорее подтверждает факт заимствования, поскольку она представляет полную аналогию с тем, что Лермонтов делает не только в вольных «подражаниях», но даже и в переводах как таковых. Метод здесь тот же и, кроме того, такая же, как во многих переводах и подражаниях, связь с биографией, с событиями душевной жизни поэта данного периода, с материалом его собственной жизни. По отношению к тому конкретному психологическому содержанию, которое Лермонтов вкладывает в образы своей баллады «Гость», «Ленора» Бюргера или «Людмила» Жуковского, даже если имеет место заимствование, представляют собой лишь источник, предопределяющий, правда, известные эмоциональные признаки и даже кое-какие формальные черты, но важный прежде всего для фабулы.

Целый клубок «влияний» и заимствований отмечался в юношеской драме Лермонтова «Испанцы», причем с полной конкретностью указывались моменты, напоминающие что-либо из области западно-европейской литературы[68]. На счет Вальтер-Скотта как автора «Айвенго» и на счет Лессинга как автора «Натана Мудрого» относили все, связанное в этой драме с семейством Моисея, на счет того же Лессинга как автора «Эмилии Галотти»—гибель героини от руки Фернандо, который убивает ее, чтобы спасти от позора; на счет Шиллера как автора «Коварства и любви» и «Дон Карлоса»—конфликт между Алварецом и Фернандо, отдельные эпизоды этого конфликта (как, напр., отказ Фернандо подчиниться властям, когда его берут под стражу); на счет Виктора Гюго как автора «Эрнани»—сцену с портретами предков, переодевание Фернандо, приходящего в дом к своему врагу Соррини, даже жест Фернандо, бросающего кинжал в землю, как это делает Эрнани. Влиянием части этих источников объяснялись и место и время действия трагедии—Испания эпохи инквизиции. Отмечались также отдельные реминисценции из Шекспира и Байрона. В комментарии изд. «Academia» (IV, 481) драма охарактеризована как «драматизация тогдашнего круга чтения Лермонтова. Здесь он проявил себя как активный читатель Шиллера, Лессинга, Вальтера Скотта, Шекспира, отчасти Гюго и Байрона». Множественность источников (имеющая здесь, правда, несколько необычный характер) заставляет вспомнить о некоторых случаях из переводов и переделок Лермонтова, где он контаминирует два иностранных стихотворения в одном, сочетая образы и целые отрезки текста, взятые из разных мест.

Среди указаний на источники «Испанцев» не все одинаково убедительны, особенно те, которые относятся к совпадению небольших конкретных деталей (напр., момент, когда Фернандо бросает кинжал, или его появление у Соррини), поскольку в них самих нет ничего столь специфически неповторимого, что исключало бы мысль о возможности самостоятельного их возникновения. Как бы то ни было, при всем обилии заимствований в «Испанцах», к тому же заимствований из разных источников, при всей наивности в обрисовке персонажей, сказывающейся в чрезвычайно откровенных и обнаженных самохарактеристиках их, все же и этот ранний

драматургический опыт Лермонтова говорит об использовании разнообразного литературного материала не столько как примера или образца для подражания, сколько как источника для отдельных сюжетных положений, получающих единое эмоционально-психологическое и стилистическое освещение. Любопытно при этом, что фабула не только в целом, но даже и на сколько-нибудь значительном отрезке действия не совпадает с фабулой указанных источников, за исключением разве что «Натана Мудрого». Но драме Лессинга с ее строгой уравновешенностью, спокойствием и даже медлительностью в речеведении и в развитии действия отнюдь не соответствуют общая напряженность и страстность лермонтов-

Michail J. Lermontow

Ein Held unserer Zeit

Orchis · Verlag · München

ФРОНТИСПИС И ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ НЕМЕЦКОГО ПЕРЕВОДА „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“ С ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ В. МАСЮТИНА, МЮНХЕН, 1922 г.

Собрание П. Эттингера, Москва

ской драмы, благополучному разрешению конфликта в «Натане» и оптимизму его идейной основы нет никакой параллели в мелодраматическом трагизме «Испанцев» и в глубоко пессимистическом тоне речей их положительных персонажей. Общий тон речи и элементы социального протеста в высказываниях Фернандо, а также и сюжетные принципы, обусловливающие соотношение действующих лиц, во многом близки к Шиллеру. При этом очень важно, что близость к Шиллеру определяется общепринципиальными особенностями и не выражается какими-либо бесспорными конкретными совпадениями частных моментов фабулы. Чем важнее Лермонтову принципиальная сторона в творчестве западно-европейского писателя, тем меньше наблюдается частных фабульных совпадений, и произведения его перестают быть источником для фактических заимство-

ваний. Выше мы имели случай проследить это на примере «Ночей» в сопоставлении их с «The Dream» и «Darkness».

Соприкосновения Лермонтова с Виктором Гюго представляют пример, с одной стороны, совпадения отдельных образных деталей (описание коня в «Ауле Бастунджи»[69], 1831, мотивы, связанные с образом реки в «Дарах Терека», возводимых к «Разгневанному Дунаю» из «Orientales»[70]), с другой же—совпадения в общем колорите, одинаковых принципах разработки восточной темы (в «Трех пальмах»—стихотворении, для которого даже не указывается определенных параллелей в поэзии Гюго[71]) и выборе героя с одинаковыми признаками, как психологическими, так и относящимися к наружности (Вадим, обусловливаемый образом Квазимодо из «Собора Парижской богоматери»[72]). Некоторые из этих совпадений имеют, повидимому, неслучайный характер: 1) поскольку Гюго в продолжение 30-х годов является одной из самых заметных фигур литературного Запада, 2) поскольку в области восточной тематики, играющей такую большую роль у Лермонтова, «Orientales» были одной из определяющих книг, задавали тон в этом направлении и 3) поскольку образ трагического героя с уродливой внешностью тоже был специфичен для поэтики Гюго. Не будучи документально доказаны, замечания об этих соответствиях имеют характер вполне правдоподобный.

На последние годы жизни Лермонтова приходится меньше таких произведений (если не считать «Мцыри» и последней редакции «Демона»), которые вызывали бы указания на их конкретную связь с тем или иным иностранным образцом. К числу их относятся, между прочим, «Казачья колыбельная песня», в которой еще современник Лермонтова Шевырев увидел отзвуки стихотворения Вальтер-Скотта «Lullaby of an Infant Chief» («Колыбельная ребенку вождя»)[73], и «Любовь мертвеца», подавшая повод к сопоставлению с «Le mort amoureux»[74] Альфонса Карра. Как и в прочих подобных случаях, черты сходства, тематического и композиционного, сопровождаются расхождениями: «Казачью колыбельную песню» от «Lullaby» Вальтер-Скотта отличают прежде всего особенности местного колорита, связанные с обстановкой этого стихотворения, а «Любовь мертвеца» от «Le mort amoureux»—разница в душевном облике героя лирического «я», в его переживаниях по отношению к любимой, оставшейся в живых: у Карра он молится за земное счастье любимой, у Лермонтова же—ревнует и угрожает ей, и в этом смысле «Любовь мертвеца» как бы продолжает развитие того же мотива, который представлен, напр., в «Госте» и в целом ряде других вещей.

Вполне правдоподобный характер имеет замечание о связи между французским стихотворением Лермонтова «L'Attente» («Je l'attends dans la plaine sombre») 1840 г. и стихотворением Шиллера с тем же заглавием «Ожидание» («Erwartung»)[75]. Стихотворение Лермонтова гораздо короче предполагаемого немецкого прототипа (18 стихов вместо 64), декорация, служащая фоном для нетерпеливого ожидания, в них различна, и соответственно различны образы, различна строфика (у Шиллера—октавы, чередующиеся с четверостишиями, первая половина которых состоит из трехстопных дактилей, а вторая—из четырехстопных хореев, у Лермонтова же—три строфы по шесть стихов). Общим является совершенно одинаковый ход развития основного мотива: ожидание сперва оказывается несколько раз обманутым, влюбленный засыпает; от сна он пробужден поцелуями любимой, неожиданно приблизившейся к нему. Параллелизм

отчетливо наблюдается в моментах перехода от напряженного ожидания к сознанию того, что признаки приближения любимой были обманчивы. Ср. напр.:

Hör' ich nicht Schritte erschallen?
Rauscht's nicht der Laubgang daher?
Nein, die Frucht ist dort gefallen,
Von der eignen Fülle schwer.

Je crois entendre sur la route
Le son qu'un pas léger produit...
Non, ce n'est rien! c'est dans la mousse
Le bruit d'une feuille que pousse
Le vent parfumé de la nuit.

Параллельны и окончания обоих стихотворений:

So war sie genaht ungesehen,
Und weckte mit Küssen den Freund...

Tout à coup, tremblant, je m'éveille:
Sa voix me parlait à l'oreille,
Sa bouche me baisait au front...

Впрочем, сам Лермонтов в письме к С. Н. Карамзиной, отсылая ей это стихотворение, находил, что оно «в жанре Парни» (V, 410). Опять, как видим, при сходстве с одним источником—указание (и притом указание самого автора) в совершенно другом направлении.

Основываясь на разобранных или вкратце упомянутых примерах более или менее значительного соответствия или параллелизма между стихами Лермонтова и произведениями западно-европейской литературы,—примерах, число которых легко было бы умножить еще целым рядом других, вполне аналогичных, можно притти к одному бесспорному выводу: при действительном совпадении вполне конкретных тематических, а порой и композиционных признаков в данных случаях нет все же возможности считать заимствование доказанным и говорить о прямой зависимости Лермонтова как автора той или иной вещи от определенного западно-европейского источника. Замечательно то, что при совпадении темы или мотива или даже отдельных композиционных моментов не происходит сколько-нибудь существенного совпадения в общих стилистических принципах. Примеры, рассмотренные выше, относятся к разным годам и к разным периодам деятельности Лермонтова; на последние годы, на период творческой зрелости, как было уже отмечено, их приходится меньше, но характер соотношения между собственно лермонтовским и заимствованным (или тем, что считается заимствованным, «навеянным») эволюционирует очень мало.

Итак, бесспорное решение вопроса о том, что мы имеем во всех этих и подобных им примерах—заимствование или совпадение, невозможно. Однако вопрос этот, важный, может быть, с точки зрения психологии творчества Лермонтова, в историко-литературной плоскости не столь существенен. Гораздо важнее другое: какова историческая значимость всех этих параллелей и конкретных соответствий и что они доказывают—независимо от того, являются ли они совпадением или заимствованием? А этот вопрос может быть разрешен, если мы обратимся к материалу, свидетельствующему о тех западно-европейских связях творчества Лермонтова, которые могут считаться твердо установленными. Имею в виду его связи с Шиллером как драматургом и с Байроном как лириком, драматургом и автором поэм.

Сводка отмечавшихся когда-либо случаев заимствования, следов «влияния», совпадений и т. п. сама по себе не может дать картины эволюции лермонтовского творчества в его отношении к литературному Западу. Эта картина предполагает выделение самого основного в области западноевропейских литературных интересов Лермонтова и учет общего движения его творчества в его связях с современной русской литературой.

7

Лермонтов, чьи первые поэтические опыты, дошедшие до нас, относятся к 1828 г., начинал свою литературную деятельность в совсем иных литературных условиях, чем Пушкин и поэты его поколения. Разница была, между прочим, и в характере интереса к западной литературе, в характере тех ее явлений, которые тогда и теперь привлекали внимание русского читателя и писателя, в системе взглядов на эту литературу.

Прекрасно зная французский язык и, очевидно, французскую литературу в том виде, как она входила в систему школьного или домашнего образования, т. е. с литературой доромантической, Лермонтов очень рано усваивает скептическое отношение к ней. Это не случайно, если вспомнить, что для конца 20-х годов немецкая и английская литературы представляют явление огромной важности и новизны и привлекают к себе большое внимание. В 1829 г. Лермонтов переводит Шиллера, Гёте, через Шиллера знакомится с «Макбетом». К 1830 г. относятся «Испанцы», с их сложным сочетанием предполагаемых и бесспорных воздействий извне (в их числе и воздействия Шиллера), и тем же годом датируется заметка, формулирующая его отрицательный взгляд на французскую литературу. К этому году Лермонтов, раньше уже знакомый с Байроном по переводам, изучил английский язык и может в подлиннике читать англичан, может с подлинника переводить их. В 1831 г. в письме к М. А. Шан-Гирей, восторженно отзываясь о «Гамлете», приводя по памяти довольно большие цитаты, он пренебрежительно говорит о французской переделке трагедии, принадлежащей Дюсису: «Вступаюсь за честь Шекспира... Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перековерканной пиесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам, переменил ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен: эти переводы, к сожалению, играются у нас на театре».

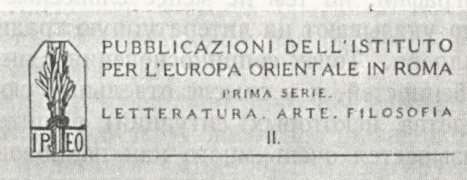
Здесь—типичное отрицание «ложно-классической» эстетики драмы, представленной именно французскими писателями XVIII в., и отстаивание подлинного, неискаженного, неприукрашенного Шекспира, характерное для немецких драматургов и теоретиков драмы конца XVIII—начала XIX вв., для французских романтиков 1820—1830 гг. Лермонтов в приведенной цитате выступает убежденным противником французов XVIII в., противником их литературных принципов (слова о «приторном вкусе» французов и их «глупых правилах»).

Однако в области драматургии для Лермонтова решающее значение приобретает не Шекспир, реминисценции из которого и параллели с которым, указываемые комментаторами и исследователями, не идут дальше общих мест и универсальных тем и мотивов (вроде, напр., темы ревности и убийства невинной жены—темы, которая служит основанием для сближения «Маскарада» и «Отелло»[76]), а Шиллер. Если не зависимость от него, то связь с ним совершенно бесспорно обозначается во всех прозаи-

ческих драмах Лермонтова[77]. И если в «Испанцах» она несколько заслонена признаками сходства с очень обширным кругом литературных произведений, то здесь она становится особенно ясной.

От стиха, которым написаны «Испанцы», Лермонтов в «Menschen und Leidenschaften» переходит к прозе. Из прошлого он переносит действие драмы в настоящее, из Испании времен инквизиции—в современную ему Россию. Вместо героической трагедии с полуисторическим фоном он избирает жанр, близкий к жанру «мещанской драмы» (если и не вполне соответствующий буквальному значению этого термина). Однако, остановившись на прозаической форме и на современном сюжете, Лермонтов не отказался от того приподнятого, риторически условного языка, которым говорили его персонажи в «Испанцах» и который не мог согласоваться с бытовой обстановкой. Получился довольно резкий (и особенно сильно ощущаемый в наше время) разнобой между языком действующих лиц, приемами их характеристики, их поведением, с одной стороны, и предполагаемым реально-бытовым фоном—с другой. Лермонтову здесь не удалось избежать того, что было избегнуто Шиллером в аналогичном случае—в «Коварстве и любви», где тоже сочетаются элементы быта и патетического высокого стиля, но где они даны в иной пропорции, в ином масштабе, благодаря которому персонаж не теряет своей реальности, не превращается в условную фигуру.

Из драм Шиллера именно на «Коварство и любовь» указывали как на прототип «Menschen und Leidenschaften»—произведения, самое заглавие которого носит характер ссылки на некий иностранный источник и своей двучленностью (что тоже отмечалось) напоминает название шил-


PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO
PER L'EUROPA ORIENTALE IN ROMA
PRIMA SERIE.
LETTERATURA. ARTE. FILOSOFIA
II.

M. LERMONTOV

MZYRI

ED ALTRI POEMETTI

TRADUZIONE DI
VIRGILIO NARDUCCI

PREFAZIONE DI ETTORE LO GATTO

NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
MCMXXII

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ
ИТАЛЬЯНСКОГО ПЕРЕВОДА
„МЦЫРИ", НЕАПОЛЬ, 1922 г.

Библиотека Московского
государственного университета,
Москва

леровской «мещанской драмы» или «Бури и натиска» Клингера. Принципы стиля (приподнятая, полная пафоса речь при прозаической форме) могут служить основанием для установления связи и с другой трагедией Шиллера—«Разбойниками», где элементы реального быта, правда, совершенно не ощущаются вследствие исключительности событий, образующих фабулу и совершенно выходящих за пределы обычного. Семейный конфликт, являющийся исходной точкой ранних драм Шиллера (борьба между двумя братьями в «Разбойниках», столкновение сына с отцом в «Коварстве и любви»), быстро перерастает в конфликт социальный, в конфликт между «положительным» молодым героем и несправедливостью, господствующей в обществе. Молодой герой становится носителем социального протеста и тем самым уже оказывается до некоторой степени вне рамок привычного, статического уклада жизни, являющегося фоном (особенно в «Коварстве и любви»). Стиль его речи, а равно и стиль персонажа-злодея (напр., Франца) и девушки, любимой героем, тоже оказывается вне рамок обыденного языка—в соответствии с необычностью положения этих действующих лиц как своего рода социальных символов. Таким образом, устанавливается известное равновесие между сюжетной ролью персонажа и стилем его речи, преувеличенный пафос которой получает мотивировку.

В драмах Лермонтова конфликт не выходит за семейные пределы, его герой в своем поведении и в своих речах гораздо неврастеничнее и пассивнее, чем герои Шиллера, но речь его насыщена таким же пафосом, как и речи шиллеровских героев (если не бо̀льшим), уже вне соответствия с его ролью и масштабами событий. Протест его направлен против отношений, господствующих в его семейном кругу. Тема семейного раздора у Лермонтова теснейшим образом связана с фактами его собственной биографии, но тем не менее словесные средства в разработке этой темы явно указывают на литературную традицию, и прежде всего на традицию Шиллера. Точек соприкосновения с ним (и в смысле общестилистических особенностей, и в смысле отдельных сюжетных соответствий, и в смысле сходства некоторых ситуаций) в литературе о Лермонтове-драматурге указывается очень много как по поводу «Menschen und Leidenschaften», так и по поводу следующих двух прозаических драм—«Странный человек» и «Два брата».

Тот протест, который в речах лермонтовского героя направлен против жестокого отца или изменницы-возлюбленной или предателя-друга, выливается в форму патетических сентенций, придающих общее значение частному случаю. И когда Владимир Арбенин в «Странном человеке» после рассказа мужика о зверствах помещицы произносит свою тираду: «Люди! люди!—и до такой степени злодейства доходит женщина, творение иногда столь близкое к ангелу...» и т. д., то связь с шиллеровской традицией выражается здесь не только в сходстве с соответствующей тирадой Карла Моора в «Разбойниках» («Люди, люди! лицемерное порождение крокодилов...»), но и в тождестве эмоционально-стилистического принципа речевой характеристики, в подчеркнуто прямой подаче идейного содержания, носителем которого является герой. Общность принципа здесь важнее частных совпадений, которые, впрочем, в данном случае настолько многочисленны, что и сами по себе позволяют говорить о бесспорной генетической связи.

Нереально приподнятые тон и стиль в главных речевых партиях прозаических драм Лермонтова резко контрастировали с реалистической

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ
НЕМЕЦКОГО ПЕРЕВОДА „ИЗМАИЛ-БЕЯ“,
ВЕНА—ЛЕЙПЦИГ, 1923 г.

Собрание П. Эттингера, Москва

ISMAIL BEY

EINE MORGENLÄNDISCHE SAGE

VON MICHAIL LERMONTOFF
DEUTSCH VON FRIEDRICH BODENSTEDT
BUCHSCHMUCK VON
ARMIN HOROVITZ

VERLAG DER
GESELLSCHAFT FÜR GRAPHISCHE INDUSTRIE
WIEN · LEIPZIG

трактовкой целого ряда действующих лиц и реалистическим характером целых сцен и эпизодов (особенно в «Странном человеке»). В результате главный герой (Юрий Волин в «Menschen und Leidenschaften», Владимир Арбенин в «Странном человеке», Александр в «Двух братьях») и часть моментов в речах и поведении «злодеев» оказывались вне бытового фона драмы, нарушая всякое единство внутри нее.

«Странный человек» по сравнению с «Menschen und Leidenschaften» содержит гораздо больше реалистических черт, жизненно правдоподобных реплик, эпизодических сцен и деталей. «Два брата», датируемые 1836 г., т. е. являющиеся произведением более поздним, чем «Странный человек» и даже «Маскарад», возвращают нас, в сущности, к исходным пунктам лермонтовской драматургии—к шиллеровскому прозаическому стилю и к типично шиллеровской расстановке персонажей (напоминающей «Разбойников»). Хронология здесь противоречит внутренней логике развития Лермонтова, и хотя датировка «Двух братьев» 1836 г. установлена на основании письма Лермонтова[78], все же трудно представить себе, что после «Маскарада», где в условиях стихотворной формы драматургу удалось добиться несравненно большего равновесия между трагическим героем и его окружением и фоном, известного единства в характеристиках и поведении персонажей, он мог вернуться к совершенно примитивному восприятию раннего Шиллера. Правда, драма, о которой упоминается в письме, не названа по заглавию, а самое письмо не содержит даты, но датируется оно в связи с упоминанием в нем «Арбенина»—второй редакции «Маскарада», представленной в цензуру и внушавшей Лермонтову опасения за ее судьбу. И если не допустить предположения, что неназванная драма, о IV акте которой Лермонтов сообщает в этом письме, просто не дошла до нас, потерялась, то для более ранней датировки «Двух братьев» не остается ни малейшего основания.

Роль Шиллера для Лермонтова-драматурга относится к порядку тех явлений, которые можно назвать влиянием в полном смысле слова, без кавычек. Из наследия Шиллера для Лермонтова имеет значение сравнительно узкий круг произведений: две ранние прозаические драмы («Разбойники», «Коварство и любовь»), отчасти стихотворный «Дон Карлос» и драма позднего периода «Мессинская невеста», содержащая мотив враждующих братьев. Вся драматургия зрелого Шиллера (т. е. такие произведения, как «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Валленштейн», «Вильгельм Телль») не находит ни единого отклика, ни единой аналогии в драмах Лермонтова. Значение для Лермонтова имеет, таким образом, почти исключительно бунтарский период в творчестве Шиллера, только те его произведения, которые выражают определенный социальный протест, протест молодого поколения буржуазной интеллигенции против устарелых общественных норм, причем носителями этого протеста немецкий драматург делает персонажей из среды феодально-аристократической (Карл Моор или Фердинанд). Четыре драмы («Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Два брата»), хранящие на себе следы бесспорного влияния Шиллера, возникшие под его воздействием, принадлежат к той части наследия Лермонтова, которая представляет главным образом историко-литературный интерес. Лермонтов выступает в них еще далеко не тем зрелым художником, умеющим достигать внутренней цельности, единства и равновесия, психологического правдоподобия, каким он проявляет себя в лирике тех же лет и в некоторых хронологически соответствующих поэмах. Таким образом, оказывается, что влияние Шиллера дает себя знать в вещах, еще не имеющих самостоятельной художественной ценности, в вещах, которые сами по себе не могли бы создать автору его всенародной славы и не отмечены еще печатью зрелости. Художественные принципы Шиллера имели для Лермонтова, так сказать, лабораторное значение: применяя их, он еще не приходил к каким-либо окончательным результатам. Эта линия развития в драматургии привела Лермонтова к тупику; после 1836 г. (т. е. после «Двух братьев») он к жанру драмы вообще и к принципам Шиллера уже не возвращается. На путях перехода от романтизма, с его условностями и преувеличениями в характеристиках и элементах фабулы, к методам реалистического изображения жизни, сказывающимся в «Герое нашего времени», шиллеровское начало (по крайней мере в той форме, в какой Лермонтов его воспринимал) утрачивает для него творческий смысл. Положительная же роль, которую сыграли в развитии Лермонтова драмы Шиллера, выражается в том, что их идейное содержание дало ему новые опорные точки для более четкой и более острой постановки идейно-философских проблем, всегда занимающих его, возникающих и в драмах и отсюда переходящих в другие его жанры, где они получают более полноценное художественное разрешение. Проблемы эти—проблемы героя в его соотношении с обществом, средой, проблема вины, проблема протеста против судьбы, против условий, предопределяющих течение жизни героев, проблема сомнения в справедливости мирового порядка. Рассуждения Юрия Волина в «Menschen und Leidenschaften», Владимира Арбенина в «Странном человеке», Александра Радина в «Двух братьях» представляют собой подробную прозаическую разработку (как бы «в сыром виде») тех мыслей, а отчасти тех мотивов и образов, какие проходят в хронологически параллельных и более поздних произведениях лирики Лермонтова и его поэмах. Влияние Шиллера

на Лермонтова приходится оценивать не по художественному значению тех драм, на которых оно сказалось непосредственно, а роль этих драм— не по особенностям их как самостоятельных произведений: драмы эти (в частности в той мере, в какой они связаны с Шиллером) важны и ценны в литературном развитии Лермонтова как своеобразная лаборатория мысли и философской темы, питающей и другие жанры творчества поэта.

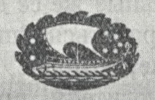
Интерес Лермонтова к Шиллеру, начавший активно проявляться в 1829 г., по времени своего возникновения предшествует началу увлечения Байроном, но затем совмещается с интересом его к английскому поэту. Роль Байрона для Лермонтова в еще большей степени, чем роль для него Шиллера, соответствует понятию влияния в прямом смысле. Неоднократные упоминания Лермонтовым—и в стихах и в прозаических заметках—имени этого поэта, свидетельствующие о восторженном отношении к нему, о пристальном внимании ко всему его творчеству, много раз отмечавшиеся и достаточно бесспорные следы отражения в лирике и поэмах Лермонтова как круга идей и тем, так и общих формальных принципов и отдельных частных образов и сюжетных положений Байрона, самое обилие этих следов—все это говорит об очень тесной и глубокой связи. Не случайно и в критике и в истории литературы скоро и прочно установился взгляд, приписавший влиянию Байрона целый ряд особенностей поэзии Лермонтова[79]. И с одним только Байроном его сближают такие формы «внутреннего сходства» (т. е. одинаковости общих принципов при отсутствии прямых словесных и предметно-логических совпадений), одна из которых анализирована была выше на примере «Ночи. I» и «Ночи. II».

По сравнению с большинством других западно-европейских писателей, относимых к числу тех, кто так или иначе оказывал на него «влияние», Байрон для оригинального (т. е. непереводного) творчества Лермонтова

M. LERMONTOV

UN HÉROS
DE NOTRE TEMPS

TRADUCTION DE B. DE SCHLŒZER



LES AUTEURS CLASSIQUES RUSSES

ÉDITIONS DE LA PLÉIADE
J. SCHIFFRIN. 2, RUE HUYGHENS - PARIS
MCMXXVI

ОБЛОЖКА ФРАНЦУЗСКОГО ПЕРЕВОДА „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“, ПАРИЖ, 1926 г.

Собрание П. Эттингера, Москва

в гораздо меньшей степени играет роль сюжетно-фактического источника и важен для него принципиальными особенностями своей поэтической системы—идейными и композиционно-стилистическими. Среди произведений Лермонтова есть известное число таких, которые перекликаются не с каким-либо определенным произведением Байрона, а со всей его манерой вообще или хотя бы с целой жанровой группой в его творчестве. Такова, напр., поэма «Джюлио», таково стихотворение «1831-го июня 11 дня». Поскольку речь здесь может итти не о каких-нибудь конкретных частных совпадениях, постольку естественно, что некоторые вещи из этого разряда даже и не комментировались с точки зрения их связи с Байроном.

Доказывать самый факт этой связи не требуется. Задача, встающая сейчас перед исследователем творчества Лермонтова, — это определить значение этой связи для его деятельности, с одной стороны, и ее обусловленность современной поэту исторической обстановкой — с другой.

Раннее творчество Лермонтова достаточно тесно примыкает к творчеству его ближайших русских предшественников, но именно примыкает к нему, а не определяется им. Это примыкание выражается прежде всего в использовании целых готовых отрезков текста. И если поэзия раннего Лермонтова в этом смысле еще как будто непосредственно вытекает из деятельности поэтов первых трех десятилетий XIX в., а отчасти даже и второй половины XVIII в., если в этом смысле она как будто имеет чисто книжное, литературное происхождение, то даже и в этот ранний период в ней уже присутствуют все элементы, которыми вскоре обусловливается ее резкий поворот в сторону, противоположную ее традициям. Несомненно, что среди русских традиций раннего Лермонтова главное место занимает традиция байронической поэмы (1820-х годов)—весьма значительного и наиболее близкого к нему по времени явления русской поэзии. Такие поэмы Лермонтова, как «Кавказский пленник», «Корсар» (1828), «Преступник», «Два брата» (1829), доказывают это. Связаны они не столько с самим Байроном, сколько с русским и общеевропейским восприятием Байрона 1810—1820 гг., с восприятием его как поэта мировой скорби, как создателя меланхолического героя, разочарованного, несчастного, страдающего и действующего на фоне более или менее экзотической декорации. Это был Байрон, осмысленный еще сквозь Ламартина и Шатобриана. К тому времени, когда Лермонтов делает первые опыты в эпическом жанре, т. е. к 1828—1829 гг., для Пушкина байроническая поэма, которую он первый и ввел в русскую литературу, была уже делом прошлого, пройденным этапом. К этому времени она уже была достоянием эпигонов-подражателей, отдельные же ее особенности и мотивы, и прежде всего образ героя, успели превратиться в штампы[80]. Герой этот утратил то идейное и социальное значение, которое было связано с ним у Байрона,—роль сильной личности, носителя протеста против окружающего общества, против мировой несправедливости. Подражатели и эпигоны Пушкина трактовали его в плане, еще близком к сентиментальной поэзии начала века, а словесный стиль этой трактовки был совершенно далек от энергии стиля Байрона, от его резкости и четкости, а порой и грубости.

Около 1830 г. в европейской литературе намечается новая стадия в судьбе наследия Байрона: интерес начинают привлекать те активные черты в облике героя, которые до сих пор оставались неоцененными,—

протест против социального уклада и против его идейных основ[81]. Эти черты получают развитие в деятельности молодого поколения французских романтиков, выступающего в 20-х—начале 30-х годов, в частности в драмах Гюго, Альфреда де Виньи, Дюма-отца, в драмах и поэмах А. де Мюссе, а также у Мицкевича. Новый трагический герой (вроде Эрнани или Дидье у В. Гюго, Чаттертона у Виньи, Антони у Дюма, Лорензаччо у Мюссе, Конрада Валленрода у Мицкевича) противостоит байроническому герою сентиментального типа именно как носитель социального протеста, как активный борец с несправедливостью, с угнетением и как представитель критической мысли современности. 1830 г. достаточно значителен в истории западно-европейского (главным образом французского) романтизма[82], и то обстоятельство, что к 1830 г. относится соприкосновение Лермонтова с поэзией Байрона, показывает историческую закономерность в развитии творчества русского поэта и его связь с общеевропейским процессом развития литературы. Новые исторические условия, наметившиеся к 1830 г. изменения в социальной психологии и идеологии того поколения русской дворянской интеллигенции, к которому принадлежал Лермонтов, определяли отталкивание от традиции русской байронической поэмы 20-х годов, отказ от ее героя и требовали нового идейного содержания, а также обогащения тематики. И для Лермонтова подлинный Байрон явился лучшим средством борьбы с русской байронической традицией 20-х годов и вместе с тем—центром, вокруг которого располагаются теперь его интересы и сочувствия в области западноевропейской литературы. Если бы Лермонтов даже не ознакомился с подлинным Байроном, все же можно предполагать, что в силу общих литературных и общественных условий начала 30-х годов его поэтическая работа пошла бы по тому же руслу, но медленнее, поскольку Лермонтову пришлось бы проделывать работу, уже сделанную его предшественником. Знакомство Лермонтова с поэзией Байрона, имевшее следствием влияние английского поэта на русского, лишь ускорило для последнего процесс его самостоятельного идейного и художественного развития, ибо всякое влияние одной творческой системы на другую сводится в конечном результате к более быстрому прохождению тех отрезков собственного пути эволюции, которые в той или иной мере совпадают с уже пройденными этапами развития всемирной литературы.

Байрон, несомненно, заслонил для Лермонтова немецкую литературу, из деятелей которой его продолжает интересовать—и притом лишь как драматург—Шиллер. Но начиная с 1830 г., т. е. именно с той поры, когда он знакомится с Байроном, в творчестве Лермонтова появляются те отдельные особенности, которые позволяли исследователям находить параллели во французской новоромантической литературе. Связь лермонтовского байронизма с французской литературой ощущали и современники. Так, П. В. Анненков в своих воспоминаниях «Замечательное десятилетие» сообщает: «Нельзя сказать, чтобы Белинский не распознавал в Лермонтове отголоска французского байронизма, как этот выразился в литературе парижского переворота 1830 года и в произведениях „юной Франции“». (Разрядка моя.—*А. Ф.*)

Знакомство Лермонтова с французской литературой ограничивалось в его школьные годы, как о том позволяют судить выписки в его тетрадях, только доромантическим периодом, к которому, как выше было отмечено, он отнесся отрицательно. Предполагаемая связь Лермонтова с француз-

ским романтизмом—явление безусловно параллельное его связи с поэзией Байрона. В 1830 г. пишутся «Испанцы», в которых были подмечены черты сходства с «Эрнани» Гюго, как раз в том же году поставленного на сцене; в 1831 г.—«Аул Бастунджи», где предполагаются отзвуки его «Восточных стихотворений»; в 1832 г.—«Вадим», напоминающий исследователям и комментаторам «Собор Парижской богоматери». Реминисценции из Гюго отмечались далее в «Боярине Орше», поэме 1835—1836 гг., где отдельные мотивы, связанные с трагическим героем—Арсением, напоминают все того же Эрнани, и в «Дарах Терека», 1839 г., дававших повод к сближению с «Разгневанным Дунаем» (из «Восточных стихотворений»). Сам Лермонтов ни одним упоминанием, ни одной записью, ни одним эпиграфом не отметил своего знакомства с Гюго, равно как и с другими его романтическими современниками—Виньи, Мюссе. Самые совпадения—выше на это указано тоже—не столь разительны, чтобы возникала необходимость объяснять их прямым заимствованием. Однако историко-литературное значение данных совпадений глубже: они, даже если в них не искать доказательств заимствования, должны говорить о том, что развитие творчества Лермонтова идет параллельно развитию западно-европейской литературы, живет теми же идейными и тематическими интересами и в известной степени черпает образы и мотивы из того же круга представлений, что и творчество его западных современников. В этом смысле характерно сходство в социальном и идейном облике героя и в его поведении у Гюго («Эрнани») и Лермонтова (Фернандо в «Испанцах»), сходство отдельных образов, связанных с восточной темой. Замечания, какие делались относительно совпадения отдельных деталей у Лермонтова в «Герое нашего времени», с одной стороны, и у Мюссе в «Исповеди сына века» или Альфреда де Виньи в «Рабстве и величии воина»[83]—с другой, сами по себе не особенно убедительны, поскольку сопоставления основаны на самых общих признаках, но и они в своем роде закономерны, поскольку говорят все о том же факте внутреннего родства творчества Лермонтова с произведениями западно-европейскими. О том же говорят и разобранные выше факты связи между поэзией Лермонтова и Барбье. В некоторых произведениях Лермонтова, справедливо связываемых с Байроном, отмечались вместе с тем отзвуки таких авторов, как Вальтер-Скотт или Томас Мур или Мицкевич. Что касается первых двух, то есть свидетельство А. П. Шан-Гирея, ограничивающее все знакомство Лермонтова с новой английской литературой только Байроном и этими двумя его современниками[84] (и данному свидетельству не противоречит факт перевода из Бёрнса или заимствования из Кольриджа, поскольку Лермонтов использовал фрагменты, взятые Байроном в качестве эпиграфов). Заимствование в «Измаил-бее» одного эпизода из «Дамы озера» Вальтер-Скотта[85], или в «Испанцах»—отдельных положений из «Айвенго»[86], или в «Вадиме»—общих приемов исторического романа этого автора[87] вполне возможно, хотя и не может считаться доказанным. Связь с Муром в «Демоне» гораздо более бесспорна, поскольку воспроизведение и контаминация некоторых сюжетных звеньев из «Любви ангелов» здесь налицо[88]. Но независимо от того, имеется ли в данных случаях заимствование или совпадение, соответствие не является случайным, ибо говорит о поисках мотивов, сюжетных положений или декоративных моментов в том же направлении, в каком они развивались у английских романтических авторов первой трети века.

Что до Мицкевича, знакомство Лермонтова с которым является тоже несомненным (по крайней мере в последние годы), то совпадения между характером героя в «Измаил-бее» и «Конраде Валленроде» или сюжетные и декоративные соответствия между «Литвинкой» и «Гражиной»[89] важны и интересны не столько как доказательство прямой связи, сколько как результат работы на одинаковом пути.

С точки зрения относительной роли разных литературных источников очень показателен «Демон». Его ставят в непосредственную связь с трагедиями-мистериями Байрона «Каин» (из которого взят эпиграф ко второй его редакции) и «Небо и земля»[90], с поэмой Мура «Любовь ангелов» и поэ-

M. J. LERMONTOV

AŠIK-KERIB

TURECKÁ POHÁDKA

Přeložil

FRANTIŠEK TÁBORSKÝ

PRAHA

SPOLEK „RADHOŠŤ"

1931

ФРОНТИСПИС И ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ЧЕШСКОГО ПЕРЕВОДА „АШИК-КЕРИБА", ПРАГА, 1931 г.

Собрание П. Эттингера, Москва

мой Альфреда де Виньи «Элоа»[91]; иногда в связи с темой «Демона» упоминается еще (в порядке указания общей традиции) «Потерянный рай» Мильтона[92]. Знакомство Лермонтова не только с трагедиями Байрона, не только с поэмой Мура, но и с поэмой Альфреда де Виньи сомнений не вызывает. Первый замысел-набросок «Демона» датируется 1829 г. и, видимо, независим еще от примера Байрона. По мере дальнейших переработок поэмы, складывавшихся в несколько редакций, первоначальный замысел видоизменяется и обрастает целым рядом эпизодов, мотивов, образов, позволяющих говорить о вполне конкретной связи с Байроном, Муром или Виньи. Существенно при этом, что наиболее конкретные соответствия «Демону» могут представить поэмы Мура (в отношении фабулы) и Виньи (с точки зрения как фабулы, так и некоторых словесных и образных совпадений), между тем как с Байроном могут быть связаны

лишь общий замысел (тема любви ангела к смертной) и общая концепция героя—демона. Последний стоит в ряду многочисленных аналогичных фигур—других демонических героев Лермонтова, проходящих через все его творчество.

Одной из главных тем Лермонтова с ранней поры является тема добра и зла в их противопоставлении, которым подчеркиваются их соотносительность и взаимозависимость. Наиболее четкую теоретическую формулировку эта мысль-тема получает в гл. VIII «Вадима»: «...что такое величайшее добро и зло?—два конца незримой цепи, которые сходятся удаляясь друг от друга». Самая диалектичность этой формулировки может навести на мысль о каком-либо чисто философском источнике творчества Лермонтова. Такой источник, однако, пока-что не найден, а тематика Байрона как в поэмах, так и в трагедиях-мистериях могла служить если не прямым идейным источником подобной формулировки, то своего рода отправным пунктом для дальнейших более категорических выводов. «Ночь. I», «Ночь. II» и «Смерть» представляют собой, в сущности, аналогичный вывод по отношению к «Darkness» и «The Dream». Мысль о неоправданности, беспричинности человеческих страданий, являющаяся не вполне формулированным лейтмотивом «Исповеди», монологов Арсения в «Боярине Орше» и, наконец, «Мцыри», требует, в качестве вывода (хотя бы и он тоже не был всюду формулирован), протеста против общественного гнета, против несправедливости мирового порядка. Этот протест еще более отчетливо, чем в «Ночах» и «Смерти», был выражен уже в «Азраиле» (1831): «...всесильный бог,/Ты знать про будущее мог,/Зачем же сотворил меня?».

Из всех мыслимых западно-европейских литературных источников наиболее близким Лермонтову по общей идейно-философской концепции придется признать именно философские трагедии Байрона. И значение Байрона для Лермонтова определяется не столько наличием каких-либо готовых концепций и формулировок, которые переходили бы от английского поэта к русскому, а теми импульсами идейного и эмоционального порядка, которые становились исходным моментом в самостоятельном развитии творческой мысли Лермонтова. Идейная смелость тех выводов из поэзии Байрона, которые сделал русский поэт, очень велика для его времени. Они в некоторой мере предвосхищают философскую тематику Достоевского и уж, конечно, несоизмеримы с тем скудным идейным багажом, какой заключала в себе предшествовавшая ранним опытам Лермонтова поэма Подолинского «Див и пери», относящаяся к тому же жанру полуфилософской поэмы, к которому относятся «Азраил», «Ангел смерти», «Демон», «Исповедь» и др.

Вопросу о байронизме Лермонтова посвящено довольно много историко-литературных работ, в которых и регистрируются случаи воздействия на него поэзии Байрона[93]. В каталоге этих следов влияния большое место занимают примеры того внешнего сходства, которые часто сводятся к одинаковости сюжетного положения или образа или целой словесной формулировки. Качественно эти примеры внешнего сходства с Байроном мало чем отличаются от аналогичных случаев связи поэзии Лермонтова с другими авторами; в целом ряде отдельных случаев наблюдается такое соотношение между чертами сходства и различия, которое не всегда дает бесспорное право говорить о заимствовании. Но у Лермонтова в отношении Байрона характерна самая частота этих случаев сходства, хотя

бы и не абсолютно близкого (напр., положение героя-монологиста в «Исповеди» и «Шильонском узнике»; изображение Каллы и описание монаха в «Гяуре» и т. п.). Однако и эта частота не решала бы сама по себе вопроса о роли Байрона для Лермонтова, если бы не то внутреннее творческое сходство, которое порой сочетается со сходством внешним и один из примеров которого представляют разобранные выше «Ночи»—I и II в их отношении к «Darkness», «The Dream» и поэзии Байрона в целом. Этот пример и некоторые другие, подобные ему (в частности «Азраил»), показывают, что связь Лермонтова с творчеством Байрона выходит далеко за пределы формальных—жанровых, стилистических и композиционных—принципов.

ПРЕСТУПНИК.

ПОЭМА
ЛЕРМОНТОВА.

ОРИГИНАЛЬНЫЕ ГРАВЮРЫ НА ДЕРЕВЕ
Н. В. ПУЗЫРЕВСКОГО.

ИЗДАНИЕ
АЛЕКСЕЯ
ЮПАТОВА
MCMXXXII

ФРОНТИСПИС И ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ПОЭМЫ „ПРЕСТУПНИК“, РЕВЕЛЬ, 1932 г.

Собрание П. Эттингера, Москва

Лермонтову ценно и интересно идейное содержание всего наследия английского поэта. Если связь с Байроном ограничивается для Пушкина сравнительно узкими жанровыми рамками поэмы, если принципы восточных поэм Байрона находят отражение именно в «южных» поэмах Пушкина[94], то для Лермонтова не меньшую, если не большую, роль играют и трагедии и лирика Байрона. При этом идейно-философские и фабульно-тематические элементы трагедий Байрона получают развитие у Лермонтова не в соответствующем им драматическом жанре, а в поэме или в лирическом стихотворении или даже в прозе. У Пушкина в «южных» поэмах, пожалуй, даже больше внешне формальных соответствий Байрону как автору восточных поэм (т. е. соответствий их композиционным принципам, методам характеристики и описания, их стилистическим осо-

бенностям), чем в поэзии Лермонтова по отношению к поэзии Байрона в целом. Но это не мешает тому, что связь Лермонтова со всей системой Байрона имеет глубоко принципиальный характер.

В творчестве Лермонтова нашли продолжение и получили новое самостоятельное развитие не только существенные черты идейно-философского содержания поэзии Байрона, но и самый тип героя как активного выразителя этого содержания, определяющего всю тематику не только в поэме, но и в лирике. Этот герой проходит почти через все поэмы Лермонтова с трагическим сюжетом, начиная «Литвинкой» и «Исповедью» и кончая последней редакцией «Демона» (не в счет, конечно, «Песня про купца Калашникова» и такие поэмы, как «Тамбовская казначейша»). Наряду с самыми глубокими элементами идейного содержания байроновской поэзии, наряду с фигурой героя как их носителя для Лермонтова, несомненно, большое значение приобретает и та стиховая форма, в которой у английского поэта ведется повествование. Поэзия Байрона переживалась Лермонтовым, совершенно очевидно, как некое целое, в живой органической связи ее особенностей, и образ героя во многих случаях был неотделим для него от характерной черты английского стиха—от мужской рифмы. Усиленное пользование ею в ямбических размерах (пяти- и четырехстопных) является не просто формальным новшеством (к тому же новизна его небезусловна, поскольку отдельные опыты в этом же направлении делал уже и Жуковский), оно—своеобразный эмоциональный аккомпанемент к развитию центральных образов, видимо, очень тесно связанный с ними в сознании поэта[95]. И оно тоже, хотя и перемежаясь с другими формами стиха, проходит через все поэтическое творчество Лермонтова (особенно в поэмах).

Что специфическая идейная направленность лермонтовской поэмы, ее эмоциональная окраска, ее пафос безусловно отвечали запросам передовой русской интеллигенции, что развитие элементов байроновского наследия шло у Лермонтова по тому же пути, на котором развивались интересы и требования этой новой интеллигенции, подтверждается, напр., восторженным отзывом Белинского о «Боярине Орше»—вещи типичной в данном смысле. В 1842 г. критик писал В. П. Боткину: «Сейчас упился „Оршею". Есть места убийственно хорошие, а тон целого—страшное, дикое наслаждение. Мочи нет, я пьян и неистов. Такие стихи охмеляют лучше всех вин»[96]. А в письме к М. А. Бакунину он отзывался так: «Какое страшно могучее произведение!»[97].

Связь героя Лермонтова и идейного содержания, вкладываемого в его образ, с наследием Байрона,—несомненна; факт исторической преемственности здесь налицо. Однако, широкий общественный смысл, который поэзия Лермонтова с совершенной очевидностью приобрела еще при жизни поэта, а особенно в ближайшие годы после его смерти, был бы невозможен вне ее творческой самостоятельности. Эта самостоятельность характеризует даже те вещи, которые принято считать наиболее «байроническими» (напр., поэмы 1831—1835 гг.). Дело в том, что восприятие Лермонтовым Байрона, в известной мере аналогичное восприятию английского поэта западно-европейской романтической литературой, не было адэкватно своему объекту. Поэзия Байрона переживалась Лермонтовым, видимо, настолько напряженно, что уже по этому одному нельзя говорить об адэкватности: напряженность переживания влекла за собой изменение стилистического тона сравнительно с первоисточником (как

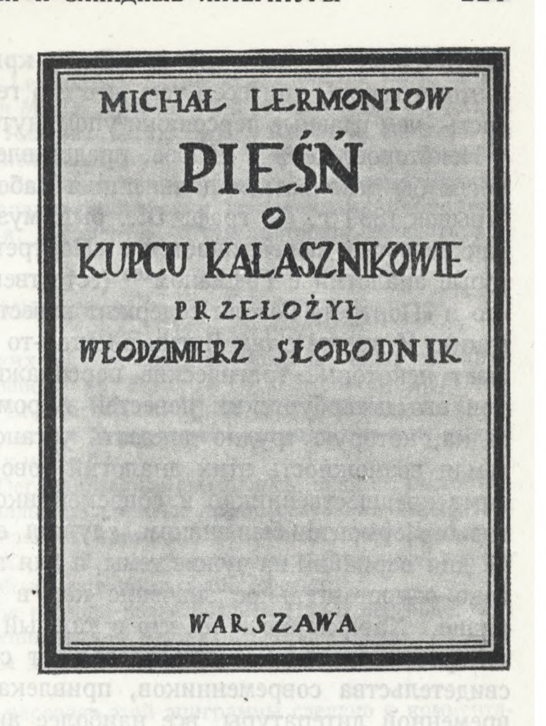
в переводах и «вольных подражаниях», так и в вещах оригинальных, но связанных идейной и художественной традицией с английским поэтом), бóльшую его эмоциональность и приподнятость, а вместе с тем и бóльшую остроту в постановке идейных проблем. Если герой с его мыслями и чувствами, сюжет и обстановка составляют у Байрона в восточных поэмах неразрывное целое, то Лермонтов совершенно видоизменяет внутреннее соотношение этих элементов: герой у него подавляет собой все остальное; обстановка превращается лишь в условный декоративный фон, на котором он выступает, фабула—лишь повод к проявлению его характера и к передаче его речей или мыслей. При этом обстановка (т. е. место действия) и фабула уже теряют связь с восточной поэмой и приобретают черты, характеризующие вообще романтическую поэму 1820—1830 гг. И в этом отношении показательны те аналогии с поэмами Мицкевича, которые отмечались по поводу «Измаил-бея» («Конрад Валленрод»), «Литвинки» («Гражина»), «Боярина Орши» («Конрад Валленрод»)[98]. Для «Измаил-бея», который с точки зрения места действия соответствует понятию «восточной поэмы» (он даже имеет жанровый подзаголовок: «Восточная повесть»), известное значение мог иметь только сюжет поэмы Мицкевича; что же касается «Литвинки» и «Боярина Орши», то вся их западно-русская декорация, их русское средневековье, стилизованное под феодально-рыцарскую повесть, равно как и отдельные детали сюжета (напр., воинственная Клара), представляют параллель эпическим произведениям польского поэта, в свою очередь восходящим (и в идеологическом и в формальном плане) к Байрону.

Герой поэм Лермонтова, равно как и лирическое «я» его стихотворений, при всей устойчивости его особенностей, эволюционирует. И путь этой эволюции обусловливает соприкосновения или совпадения с теми или иными западно-европейскими поэтами (в лирике, напр., с Барбье). Что касается героя поэм, то Лермонтов разнообразит обстановку, в которую помещает его: чаще всего это Кавказ, постепенно приобретающий все бóльшую конкретность,—изображаемый то в его легендарном прошлом (как в «Демоне»), то в его настоящем (как в «Мцыри»); иногда это старая Русь («Литвинка», «Боярин Орша»); в раннюю пору—отвлеченно декоративный Восток «вообще» или традиционная Испания или Италия. Поскольку поэмы последних двух лет жизни («Мцыри» и «Демон» в окончательной редакции) представляют частичную переработку более ранних замыслов и их продолжение, постольку началом новых путей в творчестве Лермонтова можно считать неоконченные поэмы 1839 г.—«Сашка» и «Сказка для детей». Это произведения с современным, конкретно обрисованным фоном действия: герой «Сашки»—современный молодой человек, помещенный в очень определенную социально-бытовую среду, с подробной историей детства; персонажем «Сказки для детей» является демон как пародируемый образ, как своеобразное критическое переосмысление излюбленного героя поэта. Обе эти поэмы по своему замыслу—нечто вроде стихотворного «свободного романа», как определял Пушкин «Евгения Онегина». Тот период, к которому они относятся,—период творческой зрелости Лермонтова—принято считать уже более или менее независимым от литературных «влияний» и, в частности, от «влияния» Байрона, которое историки литературы обычно относили к более ранним годам. Страстная реакция более молодого Лермонтова на поэзию Байрона, напряженность переживания ее как целого была принята за доказатель-

ство прямой зависимости его от английского предшественника, и вместе с тем восприятие Лермонтовым Байрона в 1830—1835 гг. приравнено к подлинному Байрону. Представление о Лермонтове 1830—1835 гг. настолько тесно срослось в сознании литературоведов с представлением о Байроне, что дальнейшая эволюция творчества Лермонтова была осмыслена позднейшими историками литературы как освобождение (хотя бы частичное) от байроновского влияния. Между тем, если для Лермонтова последних лет утратили значение «восточные» поэмы, то, напротив, вполне мог привлечь его внимание «Чайльд-Гарольд» (на что указывает парафраза из него в «Умирающем гладиаторе», 1836), равно как и поздняя поэма «Беппо» и недоконченный «Дон Жуан», начинающие собой западно-европейскую традицию шутливой поэмы и «свободного романа» в стихах. Формальная несвязанность фабулой, возможность разнообразных отступлений, переходов от серьезного тона к шутке и иронии, сочетание социальной сатиры с описаниями, лирическими размышлениями, психологическими характеристиками, принципиальная широта масштаба, глубоко личный оттенок, легко вкладываемый в подобную форму,—все это были признаки, свойственные «Дон Жуану» и «Чайльд-Гарольду». Эти вещи, равно как и «Беппо», получили к началу 30-х годов достаточно яркое отражение во Франции в поэмах Альфреда де Мюссе. Для Лермонтова, совершавшего в своем творчестве тот же путь эволюции, который совершала современная ему западно-европейская литература, соприкосновение с этим жанром было естественно и закономерно, равно как и интерес его к поэзии Гейне, выразившийся в переводах-переделках 1841 г. И то и другое могло быть у Лермонтова результатом той эволюции, которую претерпевало его отношение к Байрону, восприятие им элементов его наследия. Именно в переводах из Гейне как продолжателя поэтического дела Байрона и в поэмах «Сашка» и «Сказка для детей» сказалась, может быть, способность Лермонтова правильно воспринять и адэкватно передать такие особенности байроновской поэзии, как простота лексики, большая или меньшая сдержанность эмоционального тона, порой даже грубость (в «Сашке» и «Сказке»).

Но если стихи, переведенные Лермонтовым из Гейне, являлись развитием или вариацией мрачной, пессимистической концепции мира байроновского лирического героя, то жанр, развивавший в поэзии 30-х годов линию «Дон Жуана» и «Беппо», содержит в себе определенную критику трагического героя восточных поэм и отчасти—героя байроновской лирики. Критическое, в известной мере даже ироническое переосмысление этого героя происходило путем обрисовки его на фоне реальной современной обстановки, в конкретных условиях сегодняшнего быта.

Если в своих поэмах Лермонтов переосмысляет героя только в 1839 г., то в прозе он сделал это значительно раньше—тремя годами раньше, уже в 1836 г. («Княгиня Лиговская»). Его проза, имеющая свою традицию в области русской беллетристики, не может быть рассматриваема изолированно от эволюции героя в других жанрах литературы—и не только русской, но и западно-европейской. Только исключительно критическим и сознательным отношением к опыту современной ему литературы—и родной и иностранной—можно объяснить невероятно быструю, почти катастрофическую в своей стремительности эволюцию лермонтовской прозы. «Вадим», датируемый по новейшим данным 1834 г.,—произведение, еще полное романтических крайностей, условное по языку, мело-



ОБЛОЖКА ПОЛЬСКОГО ПЕРЕВОДА „ПЕСНИ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА", ВАРШАВА, 1934 г.

Собрание П. Эттингера, Москва

драматическое по положениям, чрезвычайно далекое от мастерства тех произведений современной ему русской прозы, которые возникали, в сущности, в том же русле исторической повести (Пушкин, Гоголь). Сам Вадим—лишенный всякой реальности, утрированный тип романтического героя-мстителя, фанатика своей мести. Это романтическое неправдоподобие основной фигуры и языковых характеристик большинства прочих персонажей заслоняет собой то новое, исторически ценное и значительное, что заключал в себе замысел романа,—показ жестоких социальных противоречий крепостнической России, глубокого неблагополучия, подготовившего собой пугачевское восстание.

«Герой нашего времени», отделенный от «Вадима» пятью годами,—произведение уже полной творческой зрелости и глубокого реалистического мастерства. Трагический герой прежних (а отчасти и будущих) поэм дается здесь вполне реальным персонажем. Независимо от того, как в плане субъективном относился к нему сам писатель (по указанию Белинского—вполне тождественный с ним), роман дал повод критике рассматривать Печорина как развенчание байронического героя. Главной причиной для этого был объективный тон в подаче этого героя (даже при условии субъективной симпатии Лермонтова к нему), оставлявший в конце концов неясной авторскую оценку. Это было искусство, которого европейская проза достигала лишь в самых мастерских произведениях XIX в. (Мериме, Стендаль, Флобер), из которых иные относятся к годам гораздо более поздним, чем «Герой нашего времени».

Роман Лермонтова был, несомненно, произведением передовым и являлся очень значительным шагом вперед по сравнению с романами даже таких французских авторов, как Мюссе или Бенжамен Констан[99], с которыми Лермонтова-прозаика сопоставляли иногда. Известная общность между ними, вовсе не предполагающая влияния или заимствования,—только в характере общей проблемы героя и испытания его жизнью. Лер-

монтов идет несравненно дальше в критически объективном отношении к этому герою, при всем том, что его герой—более яркая и сильная личность, чем главные персонажи упомянутых двух французских романистов.

Некоторое, хотя и слабое, представление о том, в каком направлении могла бы развиваться дальнейшая работа Лермонтова-прозаика, дает его отрывок 1839 г. «У граф. В... был музыкальный вечер». Этот отрывок, как известно, перекликается с «Портретом» Гоголя; видят в нем и некоторые аналогии с Гофманом[100] (естественные, правда, уже в связи с тем, что и «Портрет» Гоголя содержит известные элементы гофмановской тематики). И вместе с тем Лугин в какой-то мере, может быть, уже предвосхищает некоторые трагические персонажи Достоевского, а фон повести—фон его петербургских повестей и романов[101]. Это, конечно, лишь догадка, которую трудно доказать установлением фактической связи. Но самая возможность этих аналогий говорит о том, что тот литературный опыт предшественников и современников—русских и зарубежных, с которым Лермонтов был знаком, служил ему отнюдь не для заимствований, не для вариаций на чужие темы, а для творческих выводов, имеющих глубоко самостоятельное значение как в идейном, так и в художественном плане. Характерно и то, что в каждый данный момент его литературный интерес, насколько о том позволяют судить его творчество и немногие свидетельства современников, привлекают наиболее живые явления современной литературы, все наиболее актуальное в ней.

По поводу статьи Шевырева, пафос которой был направлен на доказательство несамостоятельности и несамобытности поэзии Лермонтова, П. А. Вяземский написал критику: «Разумеется, в таланте его ⟨Лермонтова⟩ отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное. Дикий поэт, т. е. неуч, как Державин, например, мог быть оригинален с первого шага; но молодой поэт, образованный каким бы то ни было учением, воспитанием и чтением, должен неминуемо протереться на свою дорогу по тропам избитым и сквозь ряд нескольких любимцев, которые пробудили, вызвали и, так сказать, оснастили его дарование...»[102].

В этих словах ценным для нас является, конечно, не их снисходительный тон по отношению к Лермонтову, а указание на тот факт, что множественность литературных связей предполагалась самим характером литературной культуры. Историческая обстановка, в которой началось и протекало творчество Лермонтова, была достаточно сложна и требовала овладения большим опытом как предшествующей, так и современной литературы. Таким образом, установление самого факта многообразных связей его творчества с творчеством других авторов мало обогатило бы наше понимание исторической роли Лермонтова. Главное—это те результаты, которых он достигает и по которым (в их соотношении с теми или иными источниками) мы только и можем оценивать глубоко самостоятельный и прогрессивный смысл его деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Главные работы, посвященные вопросу об этой связи: В. Спасович, Байронизм Лермонтова.—«Вестник Европы» 1888, апрель; Н. Дашкевич, Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова.—«Чтения в Историческом об-ве Нестора

Летописца» 1892, кн. VI; Н. Дашкевич, Демон в мировой поэзии.—Там же, 1893, кн. VII; E. Duchesne, M. J. Lermontov. Sa vie et ses œuvres. Paris, 1910. (Русский перевод: Э. Дюшен, Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западно-европейской литературам, Казань, 1914); С. Шувалов, Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии.—Сб. «Венок М. Ю. Лермонтову», М.—П., 1914; М. Розанов, Байронические мотивы в творчестве Лермонтова.—Там же.—Много внимания западно-европейским источникам Лермонтова уделено в книге Б. Эйхенбаума, Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, Л., 1924.

[2] «Москвитянин» 1841, II, № 4.

[3] «Отечественные Записки» 1841, XVIII, № 9.

[4] Там же, XIV.

[5] О лермонтовских переводах немецких поэтов, среди которых по числу заглавий первое место занимает Шиллер,—см. работу Th. Fröberg, Lermontow als Übersetzer deutscher Gedichte. Berichte der St. Katharinen-Schule, Spb.—В издании «Academia» комментарии, относящиеся к переводам Лермонтова с немецкого и к немецким его источникам, принадлежат Б. Бухштабу.

[6] Метрическое своеобразие стиха в «Der Handschuh» ощущалось, видимо, настолько резко, что в двух переводах этой баллады, по времени предшествующих лермонтовскому, была сделана попытка воспроизвести немецкий акцентный стих (переводы И. Покровского в «Благонамеренном» 1822, ч. 17, и М. Загорского в «Северных Цветах» 1825). В то время подобные попытки были еще чрезвычайно редки.

[7] Эту же ошибку делает и И. Козлов в своем более позднем (1834) переводе: «Но ах! собою свет пленя, / Ты в нем живешь не для меня!». Ср. правильную передачу смысла этого места у Жуковского: «Ты живешь в сияньи дня, / Ты живешь не для меня».

[8] Указание на русскую традицию в переводе этой эпиграммы сделано в комментарии к «Полному собранию сочинений М. Ю. Лермонтова», изд. «Academia», I, 438.

[9] Любопытно, что «Баллада» была включена в первое большое собрание сочинений Шиллера на русском языке—«Шиллер в переводе русских писателей под ред. Н. В. Гербеля» (1863, I, 463), где впервые и была опубликована на правах, так сказать, полуперевода.

[10] Сб. «Звенья», М.—Л., 1933, II.

[11] Известной аналогией «Завещанию» может служить стихотворение «Из Андрея Шенье» («За дело общее, быть может, я паду»). Разница, однако, в том, что оно—не только не перевод (несмотря на характер заглавия, так же как и «Завещание»), но даже не может быть возведено к какому-нибудь определенному стихотворению французского поэта, будучи отражением мотивов целой группы его предсмертных стихотворений, своего рода стилизацией темы, «итогом впечатлений от разных стихотворений Шенье» (формулировка комментария изд. «Academia», I, 510).

[12] В. Жирмунский в своей книге «Гете в русской литературе» (Л., 1937, 438) замечает, что «байроническое разочарование молодого Лермонтова питалось отчасти сентиментальной меланхолией „Вертера", о чем свидетельствует „Завещание"».

[13] «Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 728.

[14] Е. Сушкова, Записки, изд. «Academia», Л., 1928.

[15] См. комментарий к Академическому изданию «Полного собрания сочинений Лермонтова», I, 391.

[16] Много интересных замечаний о соотношении переводов Лермонтова из Байрона и «подражаний» ему—в комментариях изд. «Academia». Разбор некоторых переводов и «подражаний» см. в статье В. Спасовича, цит. соч. См. также С. Шувалов, Семь поэтов, М., 1927 (статья: «Лермонтов—переводчик Байрона»).

[17] На связь между Шендолле и Лермонтовым впервые указал М. Брейтман в статье «Лермонтов, Байрон и Шендолле» («Вестник Литературы» 1922, № 2-3). Сопоставление текстов, сделанное им, убедительно. Оно, однако, нисколько не противоречит связи лермонтовского стихотворения с IV песней «Чайльд-Гарольда», один стих которой («I see before me the Gladiator lie») служит эпиграфом к «Умирающему гладиатору». М. Брейтман считает, что стихотворение Шендолле могло «в одинаковой мере вдохновить как Байрона, так и Лермонтова». В комментарии изд. «Academia» (II, 163—164) высказано другое мнение, заключающееся в том, что источником Лермонтова является только Байрон, для которого, в свою очередь, источником мог послужить Шендолле. А исследователь байронизма во Франции Estève («Byron et le romantisme français»), напротив, утверждает, что Шендолле воспользовался мотивами Байрона.

[18] Об этом стихотворении см. в книге Б. Эйхенбаума, Лермонтов, 48—49.

[19] Указание на этот источник впервые сделано в «Весах» 1907, № 11, 50.

[20] Анализ этого перевода см. А. Сидоров, Гете и переводчик.—«Труды и Дни», М., 1914, тетр. 7.

[21] Этому вопросу придается большое значение и в книге E. Duchesne и в статье С. Шувалова.

[22] Подробно рассмотрены (с точки зрения их вероятности) эти предположения о заимствованиях Лермонтова из Гейне в моей статье «Лермонтов и Гейне».—«Ученые Записки I Ленинградского Педагогического Института Иностранных Языков», Л., 1940, I.

[23] См. мою статью: «Генрих Гейне в царской цензуре».—«Литературное Наследство», М., 1935, № 22-24.

[24] См. Лермонтов, изд. «Academia», II, 246 (комментарий).

[25] Л. Щерба (в статье «Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. „Сосна“ Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом».—Сб. «Советское языкознание», Л., 1936, II, 130) даже находит, что «Лермонтовское стихотворение является... совершенно самостоятельной по содержанию пьесой, очень далекой от своего quasi-оригинала».

[26] Эта разница в соотношении грамматических родов отмечена еще у А. Потебни, Записки по теории словесности, Харьков, 1905, 69.

[27] Благодаря лексической заметности этих слов окончания стихов 3-го и 7-го легче воспринимаются как рифмующие, несмотря на расстояние, отделяющее их.

[28] «Сын Отечества» 1843, № 3, март, отд. I, 9—10.

[29] «Венок Лермонтову», 1914, 346.

[30] «Русский Архив» 1887, № 9, III, 142.

[31] В. Белинский, Письма, II, 110.

[32] Там же.

[33] На это указывает С. Шувалов, цит. соч.—«Венок Лермонтову», 340.

[34] См. Лермонтов, изд. «Academia», III, 558—559 (комментарий).

[35] См. там же, I, 445 (комментарий).

[36] См. E. Duchesne, op. cit., 303.—Другую генеалогию этой же формулировки-сентенции дает В. Спасович, Байронизм Лермонтова.—«Вестник Европы» 1888, апрель, 513—514 (указание на польский источник—на Мицкевича).

[37] См. E. Duchesne, op. cit., 303 и Б. Эйхенбаум, цит. соч., 47.

[38] См. С. Шувалов, цит. соч., 321.

[39] См. Б. Эйхенбаум, цит. соч., 52—53; там же—ряд указаний на другие случаи использования образов (50—60).

[40] Ссылки С. Шувалова на нумерацию стихотворений Гейне в цикле «Возвращение на родину» не соответствуют авторитетным изданиям. Вместо цифры «98» надо «86» (так, напр., в изд. Elster'а).

[41] Номер указан неверно; надо «87».

[42] Надо «47».

[43] С. Шувалов, цит. соч., 322—323.

[44] E. Duchesne, op. cit., 304.

[45] «Венок Лермонтову», 329.

[46] E. Duchesne, op. cit., 241.

[47] См. Б. Эйхенбаум, цит. соч., 48—49.

[48] Первым сделал это указание П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество.—Лермонтов, Соч., М., 1891, VI, 88.

[49] В книге «Лермонтов и Лев Толстой», М., 1914, 174.

[50] Соотношение между стихотворениями «Смерть» и «Гибель богов» я более подробно рассматриваю в статье «Лермонтов и Гейне» (см. примеч. 22-е).

[51] Здесь нет возможности, да нет и необходимости давать все библиографические ссылки, связанные с тем или иным указанием, так как эти ссылки заняли бы почти столько же места, сколько и самая сводка предполагаемых фактов «влияния». В основном все данные заимствованы из тех же общих работ, которые указаны в примеч. 1-м, из книги П. Висковатова (см. примеч. 48-е) и из комментариев изд. «Academia».

[52] «Москвитянин» 1841, ч. II, № 4, 534.

[53] См. Б. Эйхенбаум, цит. соч., 105—106; см. также комментарий изд. «Academia» (II, 165).—В представлении С. Шевырева то же стихотворение связывалось с совсем другими источниками: «К стилю Жуковского принадлежат также: „Русалка“, „Три пальмы“ и одна из „Молитв“. Изображение в „Русалке“ напоминает Гете; но формы стиха и выражения подслушаны у лиры Жуковского».—«Москвитянин» 1841, ч. II, № 4, цит. статья, 529.

[54] См. С. Шувалов, цит. соч., 324.—E. Duchesne возводит то же стихотворение

к Байрону вообще, не указывая никакого конкретного источника и оперируя биографическими аналогиями (op. cit., 259).

[55] Лермонтов, изд. «Academia», II, 234—235.

[56] Там же, IV, 491, 560; Б. Эйхенбаум, цит. соч., 76 и 81.

[57] Лермонтов, изд. «Academia», II, 207.—Стихотворение «На буйном пиршестве задумчив он сидел» долгое время печаталось под заглавием «Казот», не принадлежащим Лермонтову.

[58] Ср. следующее место из рассказа Лагарпа («Prophétie de Cazotte»): «Messieurs, vous savez que je suis un peu prophète; eh bien! soyez satisfaits: vous serez tous témoins de la sublime révolution que vous rêvez. Mais quand cet heureux temps sera venu, vous, Monsieur de Condorcet, vous vous empoisonnerez dans un cachot; vous, Chamfort, vous vous couperez les veines de vingt-deux coups de rasoir; vous, Bailly, Malesherbes, Roucher, vous périrez sur l'échafaud; vous, duchesse de Grammont, vous serez conduite au supplice dans une charrette tout comme la reine, et vous n'aurez même pas de confesseur...» etc.

[59] См. статью М. Гершензона, Пушкин и Лермонтов.—«Полное собрание сочинений Пушкина», изд. Брокгауз-Ефрон, П., 1915, VI, 514—519.

[60] См. Лермонтов, изд. «Academia», II, 185—186 и 213.

[61] А. Краевского, которого, однако, опровергает А. П. Шан-Гирей.

[62] См. П. Висковатов (Лермонтов, Соч., М., 1891, I, 372, примечания) и E. Duchesne, op. cit., 311—313.

[63] «Вестник Европы» 1888, апрель, 512.

[64] П. Висковатов, Жизнь и творчество Лермонтова, М., 1891, 52—53.

[65] E. Duchesne, op. cit., 238.

[66] С. Шувалов, цит. соч., 315—316.

[67] См. П. Висковатов, цит. соч., 273.

[68] Об источниках «Испанцев» писали: Висковатов (цит. соч., 60), E. Duchesne (op. cit., 308—309), С. Шувалов (цит. соч., 319, 324—325, 329—330), М. Яковлев («Лермонтов как драматург», 76—125), Б. Нейман («Испанцы» Лермонтова и «Айвенго» Вальтера-Скотта.—«Филологические Записки» 1915, вып. V—VI, 709—721).

[69] E. Duchesne, op. cit., 306—307.

[70] Там же, 311.

[71] См. Лермонтов, изд. «Academia», II, 201 (комментарий).

[72] E. Duchesne, op. cit., 304, 309—310; С. Шувалов, цит. соч., 330—331.

[73] См. примеч. 52-е.

[74] См. статью С. Штейна, «Любовь мертвеца» у Лермонтова и Альфонса Карра.—«Известия Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук» 1916, XXI, кн. I.

[75] С. Шувалов, цит. соч., 320, примечание.

[76] П. Висковатов, цит. соч., 230; Н. Стороженко, Женские типы, созданные Лермонтовым.—«Русские Ведомости» 1891, № 104; E. Duchesne, op. cit., 290—291; С. Шувалов, цит. соч., 316—317; М. Яковлев, цит. соч., 228—229.—Что касается «Маскарада», то чрезвычайно существенны все указания на связь его с современным Лермонтову мелодраматическим репертуаром, которые есть в статье З. Ефимовой, Из истории русской драмы. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова.—Сб. «Русский романтизм», изд. «Academia», Л., 1927.—То, что Лермонтов в «Маскараде» близок к тем драмам и мелодрамам, которые шли в его время на сцене (если он и не делает заимствований из них), доказано в этой статье убедительными примерами.

[77] Всего подробнее вопрос о связи Лермонтова с Шиллером рассмотрен М. Яковлевым (цит. соч.), который справедливо утверждает, что драмы Шиллера имели большое значение для Лермонтова.

Особый вопрос, связанный с лермонтовской драматургией,—это вопрос об ее отношении к шиллеровской теории драмы. Он рассматривается в статье Б. Эйхенбаума, специально посвященной драматургии Лермонтова (см. сб. «Классики русской драмы», М.—Л., 1940).

[78] С. Раевскому из Тархан от 16 января 1836 г. (Лермонтов, изд. «Academia», V, 387).

[79] Кроме работ, указанных в примеч. 1-м, 2-м и 48-м, см.: А. Галахов, Лермонтов.—«Русский Вестник» 1858, № 13-14 и 16; Ап. Григорьев, Лермонтов и его направление.—«Время» 1862, № 10; Н. Стороженко, Влияние Байрона на европейские литературы.—Сб. «Из области литературы», М., 1902.

[80] Судьба байронической поэмы у подражателей и эпигонов Пушкина прослежена на богатейшем материале «массовой литературы» В. Жирмунским в книге «Байрон и Пушкин», Л., 1924.

[81] Французский литературовед Estève в исследовании «Byron et le romantisme français» характеризует первую стадию в восприятии Байрона как «mélancolie», вторую как «passion» (страсть).

[82] Одно из самых значительных событий в развитии французского романтизма—постановка «Эрнани» Гюго приходится именно на этот год (февраль).

[83] О связи с Мюссе (а также с Сенанкуром) см. Сочинения Лермонтова под ред. и с примеч. И. Болдакова, М., 1891, I, 436.—О связи с прозой Мюссе и Виньи см. E. Duchesne, op. cit., 319—323, и С. Родзевич, Лермонтов как романист, 1914.

[84] А. П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях говорит, что он «других английских книг (т. е. кроме Байрона, Мура, В. Скотта) у него не видал».

[85] См. В. Спасович, цит. соч.—«Вестник Европы» 1888, апрель, 538; E. Duchesne, op. cit., 292—293; С. Шувалов, цит. соч., 315.

[86] См. Б. Нейман, цит. соч.

[87] E. Duchesne, op. cit., 275.

[88] Н. Дашкевич, Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова. «Демон».—«Чтения в Историческом об-ве Нестора Летописца» 1893, кн. VII, 227—232; E. Duchesne, op. cit., 295—300; С. Шувалов, цит. соч., 312—314.

[89] В. Спасович.—«Вестник Европы» 1891, № 12, 722—724; С. Здзярский в книге «Szkice literackie», 1903.

[90] Н. Дашкевич.—«Чтения в Историч. об-ве...» 1893, кн. VII, 226; В. Водовозов, Новая русская литература, 2-е изд., Спб., 1870, 234 сл.

[91] А. Шан-Гирей («Русское Обозрение» 1890, № 8, 747) сообщает, что в ответ на его замечания по поводу «Демона» и на предложенный им план Лермонтов сказал: «План твой... недурен, только сильно смахивает на Элоу Sœur des anges, Альфреда де Виньи».

[92] Н. Дашкевич.—«Чтения в Историч. об-ве...» 1893, кн. VII, 222 и 232.

[93] См. статью В. Спасовича и работы, названные в примеч. 79-м. Из работ, указанных там, фактическими указаниями наиболее богата статья А. Галахова.

[94] Соотношение формальных особенностей восточных поэм Байрона и «южных» поэм Пушкина подробно прослежено В. Жирмунским («Байрон и Пушкин», Л., 1924; см. ч. I, гл. I—V).

[95] О восприятии особого эмоционального значения ямба со сплошными мужскими рифмами, о восприятии его как размера мрачного, печального, сурового свидетельствуют отзывы современной критики (Плетнева, Сомова, Надеждина) о «Шильонском узнике» в переводе Жуковского. Отзывы эти приводятся в книге В. Жирмунского, Рифма, ее история и теория, Л., 1923, 312—313.

[96] В. Белинский, Письма, II, 312.

[97] Там же, 318.

[98] См. примеч. 89-е. Кроме того, о «Боярине Орше» см.: В. Спасович, Байронизм Лермонтова.—«Вестник Европы» 1888, апрель, 512 и 514.

[99] С. Родзевич, цит. соч.

[100] С. Шувалов, цит. соч., 325—326; Л. Семенов, Лермонтов и Лев Толстой, 384 сл.—Там же указание на сходство между «Тамбовской казначейшей» и «Счастьем игрока» («Spielerglück») Гофмана.

[101] О характере путей, которые открывались перед Лермонтовым как прозаиком, свидетельствует и «Княгиня Лиговская». Чиновник Красинский, мечтающий подчинить себе общество, в какой-то мере, может быть, перекликается с Растиньяком Бальзака. Указывая на это, я вовсе не собираюсь устанавливать новый источник лермонтовской прозы. Скорее думается, что это—именно совпадение на основе развития, идущего от одинаковых исходных точек (Бальзак начинал свое творчество романтическими трагедиями),—совпадение, независимое от того, знал или не знал Лермонтов растиньяковский цикл Бальзака (нам известно лишь по одному упоминанию-сравнению в «Герое нашего времени», что он знал «Тридцатилетнюю женщину»). Но тот же Красинский, оскорбленный Печориным и мечтающий о мести, предвосхищает героя «Записок из подполья» Достоевского (мотив мести офицеру, толкнувшему его). Достоевский не мог знать «Княгиню Лиговскую», когда создавал «Записки из подполья» (она была опубликована позднее). Тем значительнее этот факт совпадения, поскольку он говорит о том направлении (социально-психологическом), по которому могла пойти лермонтовская проза, несомненно связанная и с Гоголем и с жанром чиновничьей повести.

[102] См. Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, VI, 237—238.

ФОЛЬКЛОРИЗМ ЛЕРМОНТОВА

Статья М. Азадовского

Вопрос об отношении Лермонтова к народной поэзии и о месте, которое занимает народная поэзия в его творчестве, давно привлекает внимание исследователей. Уже первый биограф и исследователь Лермонтова, П. Висковатов, неоднократно обращался к этой теме, но прочное начало его изучению положил П. Владимиров своей статьей «Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова»[1]. И в сущности, несмотря на свою пятидесятилетнюю давность, эта статья до сих пор является основным пособием при изучении лермонтовского фольклоризма. В литературе, посвященной этой теме, она играет такую же роль, какую играла в пушкиноведении известная статья Вс. Миллера о Пушкине как поэте-этнографе. Владимиров впервые установил цикл фольклорных произведений Лермонтова, определил основной круг источников, поставил вопрос о фольклорном стиле Лермонтова и о близости его к стилю народной поэзии. Дальнейшие исследования расширили круг источников, привлекли ряд новых материалов, ввели новые и интересные сближения и сопоставления, но принципиально нового по сравнению со статьей Владимирова они почти ничего не внесли и вращались преимущественно в кругу выдвинутых им тем[2].

Старое литературоведение обычно объясняло эту тягу Лермонтова к народной поэзии так же, как оно объясняло и аналогичное явление в творчестве Пушкина,—исключительно биографическими моментами. Так, Висковатов, Владимиров, Мендельсон, Давидовский отмечают влияние дворовой среды, песен крепостных девушек, детских игр «в разбойники». Видное место в развитии лермонтовского фольклоризма биографы отводят влиянию домашнего учителя Орлова, а позже и университетских профессоров и лекторов, причем, как было отмечено еще и прежними исследователями, многие из называвшихся в данном случае имен должны отпасть по простым хронологическим соображениям. Наконец, неизменно цитируется известное место (из неоконченной повести) о детстве Саши Арбенина. Конечно, автобиографическое значение отрывка о детстве Арбенина бесспорно, как бесспорно вообще некоторое значение биографических фактов, однако, так же как и при изучении Пушкина, подобные факты не могут объяснить всего явления в целом и вскрыть подлинные причины повышенного интереса Лермонтова к народной поэзии и фольклорным темам. Причины, конечно, глубже; их следует искать в общественной позиции Лермонтова, в его общественных связях и симпатиях, в его понимании задач литературы,—короче, в определенном общественном миросозерцании Лермонтова, которое выработалось у него довольно рано.

О миросозерцании и общественных взглядах Лермонтова написано немало статей и книг. Однако только советское литературоведение сумело

правильно определить подлинный смысл и характер общественных воззрений Лермонтова. В свете новых исследований Лермонтов представляется наследником декабристских идей, выразителем декабристских настроений в обществе, только-что пережившем разгром движения и все более и более отходившем от революционных настроений предыдущего периода. Советское литературоведение разрушило легенду о духовном одиночестве Лермонтова, об изолированности его от идейных течений эпохи, о примирительных тенденциях в его лирике последних лет и сумело вскрыть органическую духовную близость его творчества с передовой мыслью поколения 30-х годов. Лермонтов был не только хронологически современником Герцена и Белинского, но и в полном смысле слова поэтом их поколения, «выразителем дум и настроений последекабристской и послепушкинской поры, человеком новой эпохи и создателем новой поэзии»[3]. В свете этой концепции вскрываются смысл и сущность лермонтовского фольклоризма.

Анализируя юношескую лирику Лермонтова, необходимо отметить большую роль в ней «разбойничьей» темы. Целый ряд произведений Лермонтова овеян образами и настроениями русских «разбойничьих» песен. Конечно, в данном случае особенно заманчиво было бы вспомнить детские игры поэта, и в этих детских впечатлениях и переживаниях искать ответа на вопрос о появлении подобных тем в его поэзии. Однако такое объяснение было бы и наивным и неверным. Естественно возникает другой вопрос: почему же именно э т и, а не какие-нибудь иные детские впечатления сыграли такую важную роль в формировании его творчества? Почему из груды детских воспоминаний устойчивыми и доминирующими оказались те, что были связаны с «разбойничьими» играми и песнями? Очевидно, и при максимальном учете биографических моментов необходимо поставить вопрос глубже, связав его со всем строем лермонтовских мыслей и с общим развитием литературы. Появление в творчестве Лермонтова «разбойничьей» темы нельзя рассматривать вне общелитературной традиции 20—30-х годов. Интерес к этой теме характерен для всей европейской литературы; особенно популярна эта тема у французских романтиков, для которых она тесно связана с мотивами национальной борьбы за освобождение,—отсюда повышенный интерес к фольклору новогреческих клефтов, болгарских ускоков, сербских гайдуков и т. д.

В своей книге «Литература и фольклор» мне приходилось уже останавливаться на этом вопросе[4]. В этой книге, в частности в статьях, посвященных фольклоризму Пушкина, было вскрыто и значение «разбойничьей» темы в русской поэзии 20-х годов. Эта тема была непосредственно связана с традицией и поэтикой декабризма. Декабристы выдвинули в качестве основной темы русской поэзии историко-героическую или, иначе, национально-героическую тему. Они стремились к воспроизведению в творчестве великих исторических событий, отражающих свободолюбивый дух русского народа и его борьбу за свободу; того же искали они и в народной поэзии. Их интересовала не скорбная лирика русских народных песен, но песни, в которых отразился непреклонный и свободолюбивый дух народа, подобно тому, как он отразился в «Слове о полку Игореве». Отголоски этих народных настроений декабристы пытались найти в старинных казачьих песнях и в песнях, которые в русской литературе обычно называются «разбойничьими», хотя это название и не вполне точно выражает их подлинный смысл. Декабристы явились и первыми собира-

ЛЕРМОНТОВ
в сюртуке лейб-гвардии гусарского полка
Акварель А. Клюндера, 1839 г.
Литературный музей, Москва

телями и публикаторами этих «разбойничьих» и казачьих песен. Первой такой публикацией является статья декабриста Сухорукова, напечатанная в альманахе «Русская старина», издателем и редактором которого был декабрист Корнилович[5].

В начале 20-х годов эта тема широко входит и в литературу. Начало ей положил Пушкин своим «Узником» и «Братьями разбойниками», почти целиком построенными на материале «разбойничьих» песен. Позже эту тему встречаем у Языкова, Шевырева и многих других поэтов того времени. Кульминационным пунктом в развитии этой темы могут быть названы песни Пушкина о Разине, увидевшие свет, правда, только после смерти поэта.

Интерес к разинской теме—также типично декабристское явление. Известно, что Н. Раевский во время пребывания на юге чрезвычайно интересовался песнями о Разине и предполагал писать историческую работу о восстании Разина. Из этих же идейных источников возник интерес к этой теме и у Пушкина. С песен о Разине начинается его деятельность как собирателя, и тогда же его творческое внимание впервые привлекает образ Пугачева[6].

«Разбойничья» тема у декабристов—одна из вариаций темы вольности и свободы, она перекликается в их лирике с темой «былой свободы», с темой Новгорода и Пскова, веча, с темами борьбы за независимость, борьбы с татарами. Это любимые темы Рылеева, Катенина, Одоевского и других поэтов декабристского круга: Языкова, Шишкова, Ф. Глинки. По удачной формулировке исследователя, «республиканские идеи сочетаются с темами национального освобождения России»[7]. С этой же темой мы встречаемся и у молодого Лермонтова. Его неоконченная поэма «Последний сын вольности» является последним звеном в истории разработки темы, идущей еще из литературы XVIII в.,—темы легендарного борца за свободу славян—Вадима. Лермонтов как бы завершает традицию, овеянную именами Княжнина, Рылеева, Пушкина. В 1830 г. он пишет «Новгород»: «Сыны снегов, сыны славян, зачем вы мужеством упали?». К этой же теме он возвращается и позже, в стихотворении 1832 г.: «Приветствую тебя, воинственных славян святая колыбель!»[8].

Третья тема—борьба с татарами за освобождение родины, тема национальной героики. Ее разрабатывали те же декабристские поэты—Рылеев, Одоевский, Катенин; особенно характерна она для молодого Языкова.

В творчестве Лермонтова эта тема нашла отражение в замысле драматической поэмы «Мстислав Черный», отголоском которой являются баллады: «В избушке позднею порой» и «Могила бойца». Замысел этой драмы, несомненно, навеян поэмой Катенина, которую можно назвать одной из типичнейших декабристских поэм; у обоих—одна и та же тема, один и тот же герой. Любопытно, что здесь Лермонтов—также вслед за декабристами—подчеркивает агитационное значение фольклора. Как известно, декабристы первые осознали эту сторону народной поэзии. Я имею в виду известные песни Рылеева и А. Бестужева, построенные в стиле народных, с помощью которых они хотели вести пропаганду в солдатских массах. У Лермонтова женщина поет, баюкая ребенка, народную песню: «Что за пыль пылит...». Это песня о татарском полоне, которую Лермонтов заимствовал из какого-нибудь печатного издания или рукописного сборника или, быть может, сам записал. «Мстислав,—в наброске Лермонтова,—радуется тому, что эта песня вдохнет ребенку ненависть против татар».

Среди традиционных тем и образов, внесенных русской романтической литературой и получивших новую трактовку в декабристской поэзии, была тема народного певца, барда, баяна. В мировую литературу этот образ был введен поэмами Оссиана; открытие «Слова о полку Игореве» еще более укрепило эту традицию. Из наиболее ранних образов народного певца в русской литературе является зарисованная в оссиановских тонах фигура певца духовных стихов в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева[9]. Образ барда или баяна, вдохновляющего войска своими песнями,—один из центральных в поэзии Языкова.

В эпоху Лермонтова оссиановская традиция уже угасла, хотя отдельные реминисценции ее еще встречались[10]. Но для Лермонтова эта тема имела специфическое значение. По семейной традиции, одним из предков Лермонтова был шотландский бард Томас Лерма, воспетый Вальтер-Скоттом. Образ барда в лирике Лермонтова принимает, таким образом, как бы еще и личный характер: он обращается в мечтах к Шотландии («Зачем я не птица, не ворон степной»), рисует могилу Оссиана. Но эта же тема народного певца появляется у Лермонтова и в другом аспекте. Среди ранних его стихотворений есть одно, еще не вполне объясненное, но чрезвычайно характерное стихотворение, озаглавленное «Русская мелодия». В нем зарисован образ народного певца:

Так, перед праздною толпой
И с балалайкою народной
Сидит в тени певец простой
И бескорыстный и свободный!...

Прежние исследователи относили это стихотворение к циклу фольклорных пьес поэта, но ни по характеру образов, ни по характеру стиля нет никаких оснований для такого приурочения. Еще менее оснований считать, что этот образ навеян деревенскими воспоминаниями поэта, как предполагает Б. Эйхенбаум[11],—эта картина слишком абстрактна и лишена каких-либо реальных очертаний, чтобы можно было говорить о непосредственных бытовых впечатлениях; ясно, что это образ литературного происхождения, тем более, что он не одинок в лирике Лермонтова. Почти одновременно с «Русской мелодией» Лермонтовым написано стихотворение «Романс»:

Коварной жизнью недовольный,
Обманут низкой клеветой,
Летел, изгнанник самовольный,
В страну Италии златой.

Перед отъездом изгнанник прощается с тем, что особенно было мило и дорого его сердцу:

Снега и вихрь зимы холодной,
Горячий взор московских дев,
И балалайки звук народный,
И томный вечера припев...

До последнего времени это стихотворение оставалось нерасшифрованным и неясным. Лишь сравнительно недавно И. Андроникову удалось раскрыть смысл его и определить конкретный повод и реальную обстановку[12]. Стихотворение это посвящено С. Шевыреву и написано по случаю его полувынужденного отъезда в Италию. Это объяснение делает «Романс» чрезвычайно важным в биографическом плане и даже, как думает Б. Эйхенбаум, в некотором смысле центральным для всего раннего

цикла, «бросая свет на среду, которая окружала Лермонтова в это время, и на круг его чтения и интересов»[13].

Эти ранние стихи—отзвук больших и важных проблем, которые занимали ближайший круг Лермонтова и над которыми он сам задумывался. Это отзвук споров, которые велись в кружке Раича, в кругу любомудров, на страницах «Московского Вестника». Для членов кружка Раича, для любомудров, для редакции «Московского Вестника» первостепенное значение имела проблема народности—и, несомненно, немало занимала в то время и Лермонтова. В драме «Странный человек», написанной в 1831 г. и в которой бесспорна автобиографическая основа, студенты спорят о значении 1812 года, о московском пожаре и о том, «когда-то русские будут русскими», т. е. о проблеме самобытности.

Вопросы о будущем России, о ее задачах, о смысле русской истории, о характере русского исторического процесса, о самобытности и народности,— все это характерные темы любомудров, унаследованные еще от декабристов, в кругу которых возник и самый термин «народность»[14].

Разгром декабристов не только не снял проблемы народности, но еще более ее заострил. Во второй половине 20-х и в 30-е годы эта проблема становится центральной в русской литературе, особенно в годы, непосредственно следующие за разгромом декабристов.

Декабристское движение не было ограничено только группой собственно декабристов, т. е. людей, так или иначе непосредственно связанных с выступлением 14 декабря или с участием в тайном обществе. Круг декабристского воздействия был гораздо более широким и захватывал различные общественные группировки. Влияние декабризма в той или иной степени наблюдается в течение почти всего периода, когда общественное движение развивалось под эгидой передовой дворянской интеллигенции. Одни группы стремились в какой-то мере сохранить или приспособить к современным условиям декабристские идеи, другие обращались к решительному пересмотру идейного наследия декабристов. Под этим знаком развивается литература 30-х годов. Наиболее решительный пересмотр и переоценка наследия декабристов были сделаны любомудрами, которые с новых позиций осмысливали проблему народности и ее философский и исторический смысл, придавая ей иное толкование и иное направление.

Любомудры еще до 14 декабря представляли особую филиацию. Это были выразители тех течений, которые знаменовали реакцию против французской материалистической философии XVIII в. и опирались на немецкую романтическую литературу и немецкую романтическую философию, идеи которой и легли в основу общественной концепции любомудров. Политический союз с декабристами еще не означал общей мировоззренческой позиции; после 14 декабря это расхождение стало еще отчетливее и острее. Любомудры не отказывались от критической части декабристской программы, они сохраняли отрицательное отношение к бюрократической системе и были убеждены в необходимости ее разрушения для создания светлого будущего страны; они считали необходимым освобождение народа, но пути и формы решения этой задачи им представлялись иными, и при ее разрешении они опирались на иные идейные истоки и течения. Любомудры явились рупором той части передовой дворянской интеллигенции, которая прежде всего отказалась от революционных методов действия. Путям борьбы и революции она противопоставляла пути личного самоусовершенствования, пути религиозного просветления

и мирного строительства культуры. В решении этой задачи им и шла на помощь немецкая романтическая литература и, главным образом, немецкая романтическая философия.

Центральное место в построениях любомудров занимала историческая проблема: вопрос о будущем России и о ее задачах в связи с общим смыслом русской истории и русского исторического процесса. Унаследованная от декабризма идея самобытности, как отметил Плеханов, ставилась теперь в ином аспекте. Отсюда и обращение к идеям немецкой романтической философии, т. е. к философии Шеллинга; как раз последняя выдвинула на первый план проблему национальной культуры, национального духа, национального самоопределения и исторического смысла каждого народа. Решение этих проблем мыслилось не на путях революционной борьбы, а в развитии органического начала, заложенного в национальной истории. Философский романтизм привлекал внимание тем, что давал, казалось, стройную и целостную картину жизни и определял сущность и задачи всей человеческой деятельности, сочетая их с общеисторической задачей и историческим путем народа. Новый смысл получала и идея народности.

Влияние Шеллинга было характерно и для многих декабристов, например для Рылеева, но декабристы в учении Шеллинга видели и принимали главным образом принцип исторического развития, идею бесконечного движения вперед, т. е. идею прогресса, что привлекало позже к Шеллингу и западников типа Станкевича и Белинского; любомудры же, как позже некоторые славянофилы, выдвигали на первый план учение о национальном саморазвитии. Шеллинг указывал путь не революции, а раскрытия тех богатств, которые хранит сокровищница национального духа. Вместе с тем философия Шеллинга выдвигала на первое место путь личного самоусовершенствования, поднимая тем самым личную проблему на высоту национальной задачи. В условиях разгрома декабристов этот лозунг имел огромный и особый резонанс. Фактический уход от общественной борьбы мыслился как новая форма общественного служения. Такой же ревизии, естественно, должна была подвергнуться и идея народности.

Любомудры также видели в народном начале одну из движущих сил литературного и общественного развития, но решение этой проблемы и самый метод разработки и решения у них в корне иной, чем у декабристов. Радищев верил в народную культуру и народное творчество во всех его видах и формах, вплоть до народной революции; в сознании декабристов идея народности была теснейшим образом связана с историческим путем борьбы народа за свою свободу. Любомудры снижают политическое содержание, которое вкладывали в понятие народности декабристы, и придают последнему отвлеченно-философское толкование, за которым не чувствуется реального объекта, т. е. реального народа. Народность раскрывается не в исторической борьбе народа за свое освобождение, а в народном процессе самоусовершенствования, в раскрытии всех сторон национальной жизни, особенно стороны религиозной. Народность мыслится не как конкретное выражение каких бы то ни было исторически сложившихся черт характера или особенностей, но как отвлеченная идея и отвлеченное понятие. Народность—это «идея нации», «идея национального духа», «национальной индивидуализации» и «общечеловеческого и исторического процесса». Эта тенденция была наиболее подробно развита Иваном Киреевским в программной статье в «Европейце»[15].

Статья Киреевского относится, конечно, к несколько более позднему времени: она написана в 1831 г., т. е. уже после возвращения его из Мюнхена, где он слушал лекции Шеллинга и усвоил его новые тенденции— религиозную философию откровения. Однако основной пафос статьи, основные мысли о сущности народного начала и особом пути и характере русской культуры были уже намечены ранее и вполне соответствуют всей системе «любомудрия». Поэтому мы считаем возможным привлечь эту статью для характеристики воззрений любомудров на проблемы самобытности и народности.

(1830)
Наша литература так бѣдна что я изъ нее
ничего не могу заимствовать; въ 15 же лѣтъ умъ
не такъ быстро принимаетъ впечатлѣнiя
какъ въ дѣтствѣ; но тогда я почти ничего
не читалъ. — Однако же если захочу вдаться
въ поэзiю народную то вѣрно нигдѣ больше
не буду ее искать какъ въ русскихъ пѣсняхъ.
— Как жалко что у меня была мамушкой
Нѣмка а не русская — я не слыхалъ сказокъ
народныхъ; — въ нихъ вѣрно больше поэзiи
чѣмъ во всей французской словесности. —

АВТОГРАФ ЗАПИСИ ЛЕРМОНТОВА О НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ
Институт литературы, Ленинград

Киреевский ставит вопрос о путях органического развития народности. Искать народность—не значит ограничиться узконациональным или «простонародным». Он противопоставляет русский опыт и русскую проблему западно-европейской. «Лет десять назад,—пишет Киреевский,— стремление к национальности (в данном случае для Киреевского это равно народности.—*М. А.*) было господствующим во всех просвещенных странах Европы. Там это имело смысл, потому что в Европе просвещение и национальность—одно и то же; там первое развилось из последнего. Поэтому, если немцы искали чисто немецкого, это не противоречило их образованности, наоборот, образованность скорее доходила до сознания, ибо она получала больше самобытности, более полноты, но что значит искать национальность у нас? Это значило бы „искать необразованность“, это значило бы „изгнать просвещение“».

Идея органического развития народности противоречила, по мнению Киреевского, идее опоры на те слои, которые олицетворяли в его глазах,

как и вообще в глазах любомудров, национальную отсталость и необразованность. Простой народ для них ни в коем случае не являлся и не мог явиться носителем идеи народности. Это положение Ив. Киреевского является характерным для всего поколения любомудров; позже эту идею упорно проводил один из типичнейших любомудров—Вл. Одоевский.

Тема о «простонародном» аспекте народности была одной из кардинальнейших в конце 20-х годов, и не случайно Пушкин, печатая в «Московском Вестнике» «Жениха» и «Утопленника», подчеркивал своими подзаголовками их «простонародное» происхождение («простонародная сказка», «простонародная песня»). Напомним, что «Жених» вышел в 1827 г., а «Утопленник» в 1829 г., т. е. одновременно с «Русской мелодией» и «Романсом». Есть все основания думать, что на близких к Пушкину позициях стоял тогда и Шевырев, ибо Шевырев этих лет—это не поздний Шевырев-реакционер, враг Герцена и Белинского: в эти годы он стоял еще, несомненно, на передовых позициях. Именно Шевырев в эти годы являлся одним из наиболее страстных и убежденных пропагандистов изучения и собирания народной поэзии. В «Московском Вестнике», усердным читателем которого был Лермонтов, Шевырев поместил статью с призывом к изучению и собиранию народных песен. Упоминание о народной балалайке в данном стихотворении Лермонтова, конечно, имеет совершенно определенный смысл,—оно подчеркивает ту позицию Шевырева, которую он занимал в этих спорах. Это как бы косвенное свидетельство о понимании им в то время проблемы народности.

Лермонтов, несомненно, был близок к этому пониманию проблемы. Возможно допустить и личную связь с Шевыревым. Любопытно, что как раз в «Московском Вестнике» в 1828 г. было помещено стихотворение Шевырева «Русская разбойничья песня». Б. Нейман считал, что это стихотворение является прямым источником лермонтовского «Преступника»[16]. Вернее видеть здесь не подражание, а параллельную разработку одной и той же темы; несомненно, у них были какие-то общие источники, что лишний раз подчеркивает возможность личного сближения.

Таким образом, упоминание о певце с «балалайкою народной» имеет совершенно определенный смысл; оно свидетельствует о своеобразном аспекте в понимании и трактовке народной поэзии. Отвлеченно-романтический образ певца-барда, певца-баяна выступает в очертаниях «простонародного» крестьянского поэта.

Лермонтов был на стороне тех тенденций, которые в литературе того времени наиболее четко были выражены Пушкиным, выдвинувшим в качестве центрального момента демократическую интерпретацию идеи народности. В этом плане делается понятным и «простонародный» колорит образа народного певца у Лермонтова, и с этим же связан тот интерес, который Лермонтов, подобно Пушкину, проявляет в эти годы к теме крестьянской революции. Его «Вадим»—первая попытка в русской литературе показать пугачевское движение не как простой разбойничий бунт, но как движение социальное. В этом отношении Лермонтов даже предвосхищает Пушкина: его незаконченный роман предшествует не только «Капитанской дочке», но возможно, что замысел «Вадима» предшествует и появлению «Дубровского»[17].

К этому периоду относится и известная заметка 1830 г.: «...если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.—Как жалко, что у меня была мамушкой немка,

а не русская—я не слыхал сказок народных;—в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности». Не может быть сомнения, что упоминание о мамушке-няне имеет в виду Арину Родионовну. Лермонтов сожалеет, что у него не было своей Арины Родионовны, которая рассказывала бы ему народные сказки. Роль няни Пушкина в ознакомлении поэта с народной поэзией была широко известна не только в литературных кругах, но и за их пределами. Известны были стихи самого Пушкина, посвященные Арине Родионовне, о ней дважды писал Языков. К 1830 г. относится его стихотворение «На смерть няни Пушкина»:

Я отыщу тот крест смиренный,
Под коим, меж чужих гробов,
Твой прах улегся, изнуренный
Трудом и бременем годов[18].

Возможно, что заметка Лермонтова вызвана непосредственно этой надгробной элегией Языкова. Правда, она появилась в печати только в начале 1831 г., в альманахе «Северные Цветы». Но каждое стихотворение Языкова, предназначенное для печати, прежде всего попадало в круг Киреевских и делалось широко известным в кругах московской интеллигенции еще задолго до появления в печати; таким путем оно могло легко дойти и до Лермонтова, который жил тогда в Москве. Но так это или не так, по существу и неважно. Гораздо важнее те настроения, в кругу и на фоне которых появилась эта заметка. 1830—1831 гг. в творчестве Лермонтова идут под знаком усиления мотивов общественного протеста и нарастания революционных настроений. К этим годам относятся: пьеса «Странный человек», с ярко выраженными антикрепостническими тенденциями, стихи о революции 1830 г., знаменитое предсказание о «черном годе России», «когда царей корона упадет», стихи о грядущей гибели всех тиранов: «Погибнет ваш тиран, как все тираны погибали!» («Новгород»), стихи о своей грядущей гибели на плахе и т. п. Заметка о народной поэзии оказывается, таким образом, в кругу определенных проблем и настроений. Лермонтову представляется, что при решении тех задач и проблем, которые возникали тогда перед ним, совершенно необходимо обращение к народной поэзии.

Но, кроме личного фона, существовал и фон общественный. 1830—1831 гг.—важнейшая веха в истории русской фольклористики: это пора итогов и оформления всей предыдущей работы в области изучения фольклора и начало новой эры. С 1831 г. начинается знаменитая собирательская работа П. Киреевского и Н. Языкова; в эти же годы выходят «Сказки» Пушкина и Жуковского, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя; за ними появляются «Сказки» Даля, Языкова, Ершова, позже—второе издание сборника Максимовича (впервые вышедшего в 1827 г.), труд Венелина; наконец, ко второй половине 30-х годов относятся первые капитальные издания русской фольклористики: сборники Сахарова и Снегирева и первый обобщающий труд, посвященный народной поэзии,—диссертация Бодянского. Таким образом, заметка Лермонтова представляется как бы одним из звеньев общей цепи аналогичных явлений и отражает общий интерес эпохи к народной поэзии и ее изучению. Этот же общий интерес отражает и лермонтовская лирика этих лет, в которой видное место занимают фольклорные мотивы и темы.

В эти годы написаны «Атаман», цикл песен и баллад, насыщенная фольклором повесть «Вадим», «Боярин Орша», кавказские поэмы.

Следует отметить, что в репертуар декабристской лирики входила также и восточная тема. Она входила в литературу многими каналами; ее вводили немецкие романтики типа Крейцера и Герреса, видевшие в Востоке прародину человечества и источник мифологических сказаний человечества,—мысль, которую разделял отчасти и Шеллинг. Отзвук этих теорий, между прочим, имеется в одной строфе «Сашки»:

Не веры я ищу,—я не пророк,
Хоть и стремлюсь душою на Восток,
Где свиньи и вино так ныне редки
И где, как пишут, жили наши предки!

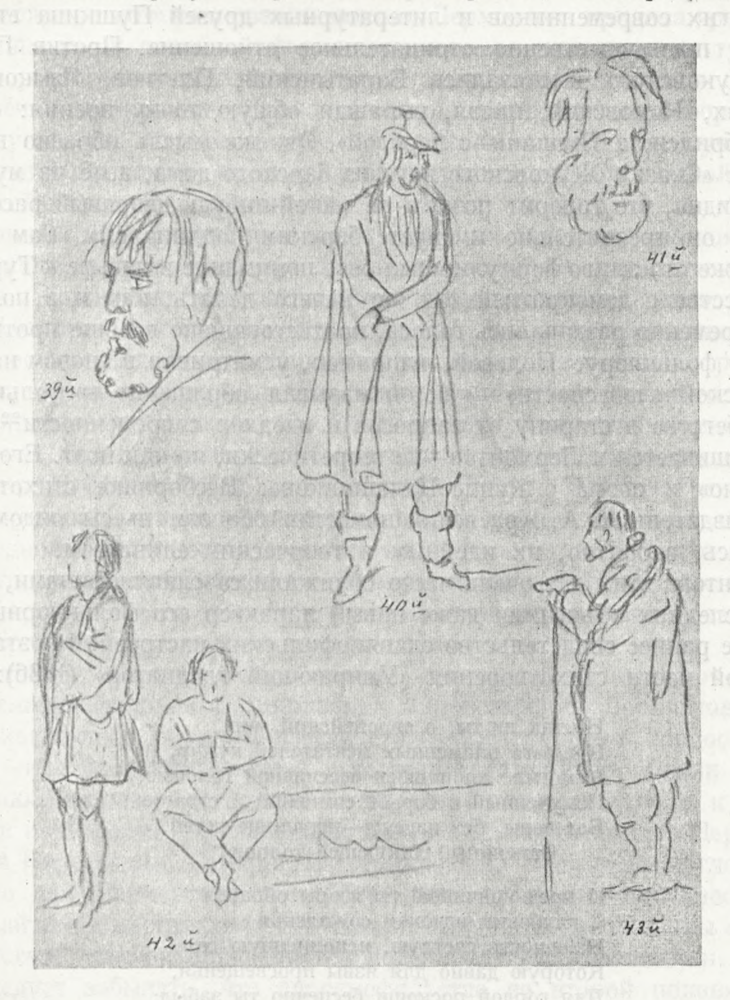
Вводили восточную тему и Гёте, и Байрон, и французские романтики; для последних эта тема была в значительной степени связана с мотивами борьбы за свободу. Вопрос о восточной теме в европейской и русской поэзии полно и убедительно освещен в последней работе Г. Гуковского[19]. Восточная тема стала неотъемлемой частью и русского гражданского романтизма; восточный стиль стал одним из элементов «стиля свободы»[20]. Так воспринимал эту тему и Лермонтов, но для него она, так же как и тема Шотландии, имела еще и некоторое особое—личное—обаяние, тесно слившись с личными воспоминаниями и впечатлениями. Восточная тема выступает у Лермонтова как тема кавказская. Его восприятие Кавказа дано в том же плане борьбы за свободу, в плане национальной героики, и в своих кавказских поэмах Лермонтов более чем где-либо опирается на фольклор. Его поэмы «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», «Измаил-бей» все основаны на местных легендах. Особенно фольклорен «Измаил-бей», основанный на народных преданиях о борьбе горцев за свою независимость. В этой поэме зарисован образ народного горского певца, переданы предания о Прометее, народные представления о радуге и какая-то еще не расшифрованная фольклористами легенда о «роковой тропе», прорытой «слезой отчаянья», очевидно, также связанная с преданием о Прометее. На основе народных преданий возник и «Демон». Наконец, в 1837 г. появляются «Бородино» и «Песня про царя Ивана Васильевича», которые как бы завершают эту линию фольклорных интересов Лермонтова.

Итак, в 1830 г. Лермонтов сожалеет о том, что он мало знаком с русскими песнями и сказками, а в 1837 г. создает свой фольклористический шедевр, который является вершиной русского художественного фольклоризма. Естественно поставить вопрос о том, что же происходило в русской литературе в это время, какие в ней возникали литературно-фольклористические проблемы и как они решались,—тем более, что литература этих лет, действительно, огромное внимание уделяла теоретической и практической разработке проблемы фольклоризма.

В 30-е годы в русской литературе разгорелся примечательный спор о методе поэтической обработки фольклорной темы. Спор этот был вызван знаменитым «состязанием» Пушкина и Жуковского (1831 г.). Одновременное появление их «Сказок» знаменовало два различных художественных метода и две принципиально различные точки зрения. Сущности этого спора мною уже было посвящено несколько страниц в упоминавшейся книге «Литература и фольклор», а также в моих статьях о Языкове[21]. Для удобства изложения я вынужден повторить здесь свои основные положения и выводы.

Путь Жуковского в работе над «Сказками»—путь романтиков. Он вносит в русскую поэзию традиции и методы немецкого романтизма. Фольк-

лор интересует Жуковского исключительно как свидетельство о национальной старине, как выражение суеверных преданий, как памятник старинной поэзии. Подобно немецким романтикам, он видел в народной поэзии один из источников для поэзии, но этот источник должен быть подвергнут решительному преображению под пером поэта. Жуковского совершенно не интересует народная точка зрения,—наоборот, он вносит



КРЕСТЬЯНСКИЕ ТИПЫ

Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 39—43)

Институт литературы, Ленинград

в сказку свою мораль и свою дидактику, не считаясь ни со стилем своих источников, ни с их идейной стороной. Таким образом, Жуковский подходит к фольклору как бы сверху: народная поэзия, с его точки зрения, может входить в литературу только очищенная и приглаженная поэтом.

Иной характер носит фольклоризм Пушкина. Пушкин видит свою задачу в том, чтобы создать такое произведение, где отразилась бы точка зрения народного певца-сказителя, где все идейное содержание было бы преломлено сквозь призму народного восприятия. Поэтому в работе над «Сказками» Пушкин пользуется не только материалом самых сказок, но

исчерпывающе привлекает все фольклорное богатство: народные поэтические символы, эпитеты, сравнения, общие места, песенно-былинные образы—все привлекается для поэтической переработки сказок. Поэтому его «Сказки» являются как бы синтезом пушкинского фольклоризма. В «Сказках» Пушкин говорит от имени крестьянина и художественным методом народного сказителя передает сюжет.

У многих современников и литературных друзей Пушкина его метод встретил преимущественно отрицательное отношение. Против Пушкина и за Жуковского высказались Баратынский, Плетнев, Языков. Друг Языковых, Комовский, писал, выражая общую точку зрения: «Жуковский побрился, а Пушкин—с бородой». Эту же мысль образно выражал Плетнев: «Сказки Жуковского идут из барского дома, а не из мужицкой избы»; видно, что говорит поэт, а не какой-нибудь дворовый рассказчик, которого он презрительно именует «барским подлипалой». Сам Жуковский позже отчетливо формулировал свое понимание в письме к Тургеневу: «В искусстве с демократией так же нечего делать, как и в политике».

Одновременно раздавались голоса, протестовавшие вообще против обращения к фольклору. Полевой, например, усматривал в «новом направлении русской словесности»—как он называл обращение к фольклорным темам—бегство в старину от запросов и идеалов современности[22]. В этот спор вмешивается и Лермонтов—не теоретически, но как поэт. Его ответ—«Бородино» и поэма о купце Калашникове. В сборнике стихотворений 1840 г. издатель А. А. Краевский поместил обе эти пьесы рядом, руководствуясь, вероятно, их идейным и творческим единством.

Лермонтова этих лет очень часто сближали со славянофилами, и влиянием последних объясняли даже новый характер его фольклорных пьес. Наиболее раннее свидетельство славянофильских настроений поэта видели во второй части стихотворения «Умирающий гладиатор» (1836):

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд—игралище детей,
Осмеянный ликующей толпою!

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещенья,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья—
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Это стихотворение сближали с типично славянофильской «Мечтой» Хомякова (1834), видели в нем отголоски встреч с Самариным и т. д. Критика этих утверждений дана в работе Л. Гинзбург «Творческий путь Лермонтова». Исследовательница совершенно правильно указывает, что «Запад» Хомякова и «Запад» Лермонтова—далеко не тождественны. Для Хомякова Запад—источник христианской культуры, Лермонтов же «видит на Западе источник освободительных идей, рожденных французской революцией» («Не так ли ты, о европейский мир, / Когда-то пламенных мечтателей кумир»). Лермонтов видит на Западе «мрак мировой ре-

акции, толкающей романтизм к мистике и средневековью»,—таков смысл его стихов о «песнях старины» и «волшебных преданьях рыцарской старины», т. е. «романтическую архаизацию и стилизацию противополагаемому промышленному веку» Лермонтов рассматривает «как фактор реакции и разложения». «А это мысль прямо антиславянофильская»,—подчеркивает Л. Гинзбург[23].

Быть может, в этом толковании мыслям Лермонтова придана чрезмерная категоричность, в подобной форме едва ли еще возможная в ту эпоху. Такая формулировка звучит несколько модернизованно, но в основном она, конечно, правильна. Лермонтов понял и в поэтической форме выразил, в сущности, то, что теперь стало общим местом всех учебников. «Умирающий гладиатор» перекликается, предшествуя ей, с одной из ранних статей Герцена («Дилетантизм в науке»), в которой он подробно рассматривает путь романтиков и вскрывает их конечную реакционность, выражающую возрождение «феодальных воззрений» средневекового мистицизма. Герцен же указал идейную и политическую связь русского славянофильства с немецким романтизмом. В появлении национально-романтической тенденции в Германии он видит естественный результат состояния страны после наполеоновских войн. Но «как ни естественно было появление романтизма, оно было не более, как литературное, научное явление, без симпатии масс, без истинной действительности; не трудно было угадать, что лет через десять об них забудут. Точно такое же положение занимают славянофилы. Они никаких корней не имеют в народе; они западной наукой дошли до своих национальных теорий, это—болезнь литературная и больше никакого значения не имеющая. Они вспоминают то, что народ забывает, и даже о настоящем имеют вовсе несходное понятие с народом»[24].

Л. Гинзбург и другие исследователи категорически отрицают влияние и роль славянофилов в формировании мировоззрения Лермонтова, отрицают и какие-либо формы близости его с ними. Однако вопрос гораздо сложнее—и в биографическом и в теоретическом плане. Связи Лермонтова с любомудрами, естественно, должны были привести и к связям, в той или иной форме, со славянофилами; известно знакомство Лермонтова с Петром Киреевским, Самариным, Хомяковым. Все это не могло пройти бесследно для Лермонтова, тем более, что отражения славянофильства можно найти и в настроениях «кружка шестнадцати», если верны сведения о его составе, как он определяется новейшими исследованиями.

Не следует забывать, что славянофильство во второй половине 30-х годов, т. е. в период своего формирования, еще не было тем боевым течением, каким оно стало хотя бы десять лет спустя, в период решительного размежевания с западниками и резкой борьбы против них (как это выразилось, например, в полемических посланиях Языкова); в то время славянофильство еще идет в русле передовых течений эпохи, и даже позже такой последовательный и принципиальный человек, как Чернышевский, с глубоким уважением относился к деятелям раннего славянофильства, решительно отделяя их от современных им реакционных деятелей; их влияние испытали в какой-то мере и их ближайшие идейные противники из рядов западников, как, например, Герцен.

С деятелями будущего славянофильства Лермонтова соединяли прежде всего общие интересы к народной поэзии и народному прошлому; есть все основания думать, что близость к славянофильскому кругу сыграла

значительную роль в знакомстве Лермонтова с русским фольклором, т. е. в самом овладении фольклорным материалом, но в вопросах понимания и определения его исторического характера и смысла они (Лермонтов и славянофилы) значительно расходились.

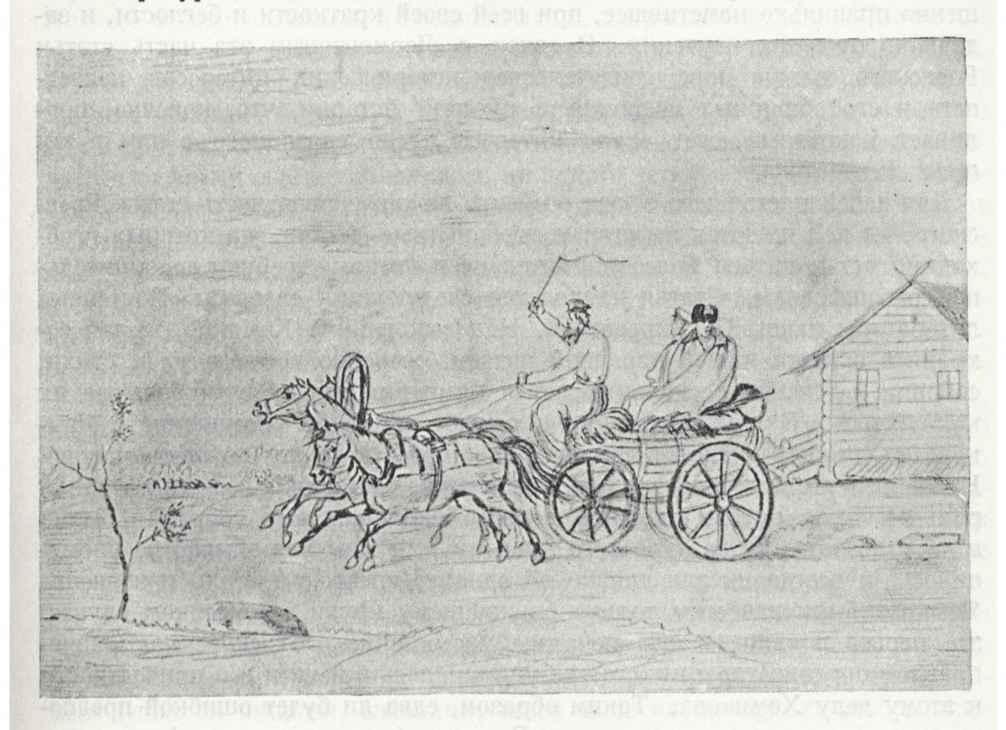
Нам неизвестны прямые суждения и высказывания Лермонтова по этому вопросу, но есть очень ценные косвенные свидетельства. Н. Бродскому принадлежит честь нового «открытия» С. Раевского[25]. Только теперь, после его небольшого, но крайне содержательного и насыщенного фактами исследования, стал ясен нам подлинный облик ближайшего друга Лермонтова и раскрылось его значение в развитии поэта. С. Раевский выступает перед нами как писатель и политический мыслитель и, несколько неожиданно, как фольклорист, как один из ранних исследователей народной поэзии и ее пропагандистов. При той идейной близости и общности интересов, какие существовали между С. Раевским и Лермонтовым, можно думать, что во многом совпадали и их воззрения на фольклор, тем более, что, как увидим ниже, художественная практика Лермонтова вполне соответствует теоретическим высказываниям Раевского. Идейная близость Раевского и Лермонтова позволяет говорить о них вместе как о некоем едином кружке, который смело можно назвать кружком Лермонтова.

С. Раевский по делу о распространении стихов Лермонтова на смерть Пушкина был сослан в Петрозаводск, где был назначен на должность редактора только-что организованных «Олонецких Губернских Ведомостей». В первом номере «Прибавлений» к неофициальной части газеты Раевский поместил передовую статью о задачах издания, которую Н. Бродский совершенно справедливо называет замечательным документом в истории русской культуры. Эта статья проникнута пафосом общественного служения и раскрывала широкие задачи перед местными деятелями. «Изучение и описание каждой страны,—писал он,—составляет непременную обязанность образованных туземцев,—и как благородно участвовать в этом подвиге! Как лестно передать потомству свои наблюдения, может быть, произведения лучших минут жизни! У кого душа способна к наслаждениям возвышенным, кто чувствует долг заплатить за свое образование и исполнить обязанности гражданина принятием участия в литературном труде народа,—труде, служащем обозначением степени развития умственной его жизни, тот при первой возможности не отстранится предприятия, которого цель есть приведение в известность и через то доставление правительству способов увеличить благосостояние той страны, в которой он жительствует и не имеет права желать ей оставаться в невежественном бездействии». В числе этих важнейших и неотложных задач Раевский указывал и на необходимость изучать «областное наречие», «сохранившее нам так много старинных слов», и «картины частной жизни, в которой сберегались древние обычаи» и особенно «быт простого народа», который представляет, по замечанию Раевского, «обильные предметы для наблюдения»[26].

Упоминание Раевского о «простом народе» исполнено глубокого уважения к нему: он с восхищением говорит о его трудолюбии, опрятности, патриотизме. «Описывая характер крестьян, заметить должно их постоянство, гордовежливые поклоны, поверья, суеверья, толки, песни» и т. д. Эта цитата, которую особо подчеркивает Н. Бродский, чрезвычайно интересна; в частности упоминание о «гордовежливых поклонах»: Раевский подчеркивает то характерное для местного крестьянского

населения сознание собственного достоинства, на которое позже обратил внимание другой ссыльный наблюдатель, первый раскрывший для всей России значение Олонецкого края как «Исландии русского эпоса» и который принадлежал уже к следующему поколению демократической интеллигенции,—П. Н. Рыбников[27].

Предшественником Рыбникова является Раевский, и как непосредственный собиратель и исследователь местного фольклора—в этом качестве он выступает во второй своей статье, озаглавленной «О простонародной литературе», с подзаголовком: «О собирании русских народных песен,



ТРОЙКА, ЗАПРЯЖЕННАЯ В ТЕЛЕГУ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 106)
Институт литературы, Ленинград

стихов, пословиц и т. п.»[28]. Для нашей темы эта статья имеет особый интерес и значение. Она распадается на две совершенно самостоятельные части: в первой дается информация о предприятии Киреевского, сообщаются практические советы для записи и адрес, куда надлежит отправлять собранный материал. Вторая часть по отношению к первой является совершенно самостоятельным этюдом о народных причитаниях, для которых Раевский предлагает термин «вопли» (от глагола «вопить»)—термин, кстати сказать, существующий в народе и принятый некоторыми собирателями. Первым из русских писателей обратил внимание на причитания Радищев, включивший в текст своего «Путешествия» небольшой отрывок рекрутского плача, глубокий социальный смысл которого ему был совершенно ясен[29]. Причитания (главным образом украинские) были хорошо знакомы Гнедичу, который в предисловии к переводу «Простонародных песен современных греков» Фориэля поставил их в связь с греческими

«Мирологами»[30]. Раевский дает подробный очерк бытования и характеристики плачей, описывает их обрядность, останавливается на вопросе об отношении к ним населения. Он категорически возражает против мнения Гнедича о греческом происхождении плачей и настаивает на их самостоятельном, истинно русском характере, приводя в доказательство примеры плачей из летописей и древнерусской литературы («Плач Ярославны»). В заключение он дает образцы похоронных и свадебных причитаний. Таким образом, статья Раевского—первая в истории русской фольклористики публикация плачей и первое о них исследование, совершенно правильно наметившее, при всей своей краткости и беглости, и задачи и путь их изучения. В связи с Лермонтовым эта часть статьи Раевского важна как свидетельство исторических интересов последнего и его обширных познаний в русской истории, что, конечно, проливает некоторый свет и на интересы тесно связанного с ним в эти годы Лермонтова.

Для целей настоящего этюда особенно важна первая часть статьи Раевского,—в ней имеются некоторые любопытные детали, на которых необходимо остановиться более внимательно и которые требуют дополнительной расшифровки. Статья начинается следующими словами: «Почтенные литераторы наши, П. Киреевский, Н. Языков и А. Хомяков, желая сохранить остатки нашей народной поэзии, особенно песни и т. н. стихи, собрали в течение нескольких лет и приготовили к печати большое их количество». В этом сообщении обращает внимание упоминание о Языкове и Хомякове как сотоварищах П. Киреевского по его предприятию. Недавние исследования вполне отчетливо выяснили и подтвердили роль Языкова в деле создания первого национального собрания былин и песен[31]; но в литературе того времени имя Языкова обычно не упоминалось, и всегда писали только об одном Киреевском. Роль и значение Языкова были известны только ближайшему кругу. Во всяком случае, это первое и единственное печатное упоминание о Языкове как равноправном организаторе; никогда не упоминалось в печати и о причастности к этому делу Хомякова. Таким образом, едва ли будет ошибкой предположить, что эти сведения получены Раевским (или присланы ему) непосредственно от самого Киреевского или от кого-либо из близких ему лиц. В пользу такого предположения свидетельствует и адрес, который сообщает Раевский для присылки собранных материалов. Раевский предлагает доставлять записи или в редакцию «Олонецких Губернских Ведомостей» или: «в Симбирск, на имя П. М. Языкова» (т. е. Петра Михайловича Языкова, старшего брата поэта, который, так же как и вся семья Языковых, принимал деятельнейшее участие в собирании).

Заслуживает внимания и тот факт, что в статье Раевского подробнее всего говорится о «народных стихах», т. е. о «духовных стихах». Этот вид народной поэзии был в то время еще мало известен; отдельные упоминания о них, правда, встречались, например, у того же Радищева, но начало их собирания и изучения связано исключительно с именем Петра Киреевского; последнему принадлежит и самый термин, который упоминается в статье Раевского, т. е. «стихи». В письме к Языкову от 9 сентября 1832 г. П. Киреевский сообщал, что он собрал «около четырнадцати стихов», которыми смело может «похвастаться». «Эти Стихи, которые поют старики, старухи, а особенно нищие, и между нищими особенно слепые—вещь неоцененная! Кроме их филологической и поэти-

ческой важности из них, вероятно, много объяснится и наша прежняя мифология. Точно так же, как многие из храмов древнего мира уцелели от разрушения, приняв на кровлю свою христианский крест, многие из наших языческих преданий сохранились, примкнув к песням о святых, либо по сходству имени, либо по сходству своего напева»[32].

10 января 1833 г. Киреевский сообщил Языкову и названия стихов, которые находились у него: «О Борисе и Глебе, об Осипе Прекрасном, о Христовом рождении, о Егории Победоносце, об Осафе-царевиче, о Лазаре убогом, о Голубиной книге, о трех древах, о Федоре Тыринове, об Алексее человеке божьем, о Грешной душе, о страшном суде и о Пречистой деве»[33]. С этим списком совпадает и список стихов, которые приводит, в качестве примера, Раевский. Он упоминает: стих о Лазаре убогом, об Алексее человеке божьем, о страшном суде, о Борисе и Глебе; известны ему и другие, которых он не называет и обозначает словом «прочие». В печати в то время еще не появлялось ни одного «стиха» из собранных Киреевским и Языковым. Об этом упоминает и сам Раевский: «они заслуживают особенное внимание, потому что никогда издаваемы не были, хотя заключают в себе высокую поэзию предмета и выражения». Таким образом, ясно, что все эти сведения могли итти только или от Киреевского, или от близких ему лиц, или во всяком случае от лица, хорошо знакомого с собранием Киреевского.

Наконец, автору статьи известно, что песни и стихи не только собраны, но и подготовлены к печати. Действительно, в 1838 г. у Киреевского был уже готов первый выпуск, в который входило сто свадебных песен. Выпуск этот уже был даже подписан цензором, однако издание по каким-то, еще не вполне выясненным, причинам не состоялось[34], в печати о нем сведений не было, и осведомленность Раевского в данном случае может быть объяснена исключительно личными связями. Итак, все это ведет непосредственно или к самому Киреевскому или к его ближайшему окружению. Такое предположение подтверждается еще и тем, что в статье Раевского подробно рассказывается и о формах бытования «стихов» («поются нищими, слепцами, всего чаще на ярмарках, вообще простолюдинами во время постов») и о приемах записи «стихов» и песен: он рекомендует записывать от престарелых людей; сначала песню должно записать со слов, потом поверять с голоса, «ибо люди, привыкшие петь песни, обыкновенно лучше вспоминают их, когда поют, нежели сказывают». Далее указывается, что песни должны быть записываемы слово в слово, что записи подлежит каждая песня, хотя бы она казалась собирателю и малой, и нескладной, и даже бессмысленной, так как «иногда поющий смешивает части нескольких песен в одну и настоящая песня открывается токмо при сличении многих списков, собранных в различных местах».

Эти советы и указания свидетельствуют о большой опытности автора и как собирателя и как исследователя. Но был ли такой опыт у Раевского? Так мог писать только тот, кто сам записывал песни и особенно духовные стихи, кто располагал большим количеством вариантов, сличал их и воссоздавал на их основе целостный текст. Таким человеком был в то время только один П. Киреевский, и только он один мог бы составить такую программу и дать такие указания. Причем едва ли можно думать, что данная статья была только инспирирована П. Киреевским,—вернее предположить, что именно он был ее автором.

Это неожиданное на первый взгляд предположение вполне подкрепляется известными нам фактами из деятельности П. Киреевского как собирателя. В 1837 г. Языков предложил П. Киреевскому написать обращение-программу о собирании песен; это обращение в их переписке именовалось «песенной прокламацией». П. Киреевский приветствовал мысль Языкова. «Что касается до песенной прокламации, то я совершенно с тобою согласен»,—писал он ему 21 апреля 1837 г.[35]. К этой идее он возвращается и позже,—видимо, главным образом, под влиянием Языкова,—и, наконец, такую «прокламацию» он составил. Когда она написана, неизвестно, но в 1838 г. это обращение было им уже составлено. Летом 1838 г. П. Киреевский гостил в имении Языковых и тогда же передал текст обращения знакомцу Языковых, бывшему симбирскому губернатору, получившему новое назначение в Вятку,—для опубликования его в «Вятских Губернских Ведомостях». Однако в этом издании данное обращение не появлялось, и судьба его до сих пор оставалась неизвестной. Можно сказать, что теперь оно найдено; не ясно еще только, каким путем оказалось оно у Раевского: имел ли он этот текст раньше, был ли он послан ему, когда стало известно о его назначении редактором «Олонецких Губернских Ведомостей», или был какой-нибудь третий путь,—все это, повторяю, неясно, да, в сущности, и неважно. Несомненно только, что первая часть статьи Раевского является текстом той «песенной прокламации», которую составил П. Киреевский и которую он стремился опубликовать в каких-либо местных губернских ведомостях. В свете этого вывода становится ясным и понятным, почему в «Олонецких Губернских Ведомостях» указан симбирский адрес П. М. Языкова. Таким образом, статья Раевского распадается фактически на три части: краткая информация о предприятии Киреевского-Языкова, «прокламация» П. Киреевского и написанная, в виде дополнения к последней, статья самого С. Раевского о плачах. Этим объясняется и композиция статьи, где сообщение об адресе, куда надлежит отправлять записанный материал, дано не в конце статьи, а в ее середине; это вполне понятно, ибо этим адресом, естественно, заканчивалась «прокламация» Киреевского.

Раевский органически включил текст Киреевского в свою статью; свою же часть Раевский построил как приложение к двум первым и как дальнейшее развитие их положений: «Но, кроме песен, сказок, стихов,—начинается этот раздел,—поэзия русского народа обнаруживается еще в одном особенном роде созданий, которые доселе не обращали внимания литераторов наших» и т. д.

Сделанный нами вывод важен не только для истории фольклористики, но и для изучения Лермонтова. Едва ли в данном случае возможно изолировать Раевского от Лермонтова: ясно, что у них были общие литературные связи и общие литературные знакомства. В связи с этим сообщением проясняется и смысл глухого до сих пор свидетельства А. П. Елагиной о знакомстве Лермонтова с П. Киреевским[36]. Можно считать совершенно безусловным знакомство Лермонтова и с рукописным собранием Киреевского; это знакомство подтверждается и именем героя «Песни про царя Ивана Васильевича». Известно, что основным источником этой песни была былина о Мастрюке из сборника Кирши Данилова; об этом упоминает, между прочим, и Белинский, возможно, со слов самого Лермонтова. Но в сборнике Кирши Данилова нет имени Калашникова; в киршевской былине против Мастрюка выступают Мишка Борисович и Потанька.

В других известных нам вариантах имена борцов: Васенька маленький да Потанюшка хроменький[37]; два молоденьких черкасина[38]; два шута: Гришута с Мишутою[39]; два Василия Васильевича со низовой стороны,

Уроженцы весела города,
Александровской Слободы[40];

два Ивана два Ивановича, по прозванью Кашинины[41]. В северных вариантах, представленных в сборниках Гильфердинга, Ончукова, Маркова—по большей части, Васенька маленький и Потаня хроменький, кроме того, встречаются еще Федька и Михалка[42], Федька-дьяк[43] и др. Но в записях самого П. Киреевского и в одном варианте из Симбирской губ. мы находим имена, очень близкие к имени лермонтовского героя; в записи Киреевского: «Два Андрея два Андреевича, они дети то Кулашниковы»[44], и в симбирском варианте:

Жили были два брата родных
(Два брата родных) два Калашничка,
Два Андрея Андреевича[45].

Вполне вероятно, что фамилия «Калашников» Лермонтовым не изобретена произвольно, а заимствована из народной традиции, образцы которой он нашел в записях П. Киреевского. Познакомиться же с собранием Киреевского Лермонтов мог во время кратковременного пребывания в Москве в начале 1837 г., по дороге из Петербурга на Кавказ. Изменение фамилии Кулашниковых на Калашниковых имеет место и в ряде известных народных вариантов, например, в записях из Курской губ. Демина и Шейна, а также в сибирском тексте, записанном Гуляевым[46].

Таким образом, вскрываются более отчетливо связи кружка Лермонтова со славянофильством; проясняются и те основные интересы, которые их сближали,—главным образом интересы фольклорные. Именно славянофилы (вернее сказать, будущие славянофилы) являлись в эти годы дея-

ДРЕВНІЯ
РОССІЙСКІЯ СТИХОТВОРЕНІЯ,
СОБРАННЫЯ
КИРШЕЮ ДАНИЛОВЫМЪ,
И
ВТОРИЧНО ИЗДАННЫЯ,
СЪ ПРИБАВЛЕНІЕМЪ
35
ПѢСЕНЪ И СКАЗОКЪ, ДОСЕЛѢ НЕИЗВѢСТНЫХЪ,
И
НОТЪ ДЛЯ НАПѢВА.

МОСКВА.
Въ Типографіи Семена Селивановскаго.
1818.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ „ДРЕВНИХ РОССИЙСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ, СОБРАННЫХ КИРШЕЮ ДАНИЛОВЫМ“, М., 1818

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

тельнейшими пропагандистами изучения народной поэзии; именно они осуществили давно носившуюся в воздухе идею большого, всестороннего собрания песен, они же выдвигали на первый план идею народного начала. Идея народности, признание народа живой, действенной силой истории, раскрытие исторического значения фольклора,—все это являлось положительными началами в формирующемся славянофильском учении и не могло не импонировать Лермонтову, ибо все это было близко и дорого ему самому. По всей вероятности, эти темы и сближали Лермонтова с П. Киреевским и его окружением. Но одно дело—интерес к народной культуре и признание ее значения, другое—вопрос о содержании и характере народной культуры: здесь кружок Лермонтова решительно расходился со славянофилами.

Для выяснения этого вопроса вновь необходимо обратиться к наследию Раевского. Н. Бродский установил,—и, с нашей точки зрения, это совершенно бесспорно,—что Раевскому принадлежит рецензия на вышедшие в 1836 г. «Сказания русских о семейной жизни своих предков» И. Сахарова, опубликованная в № 3 «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду» за 1837 г. Следует вполне согласиться с Н. Бродским и в той высокой оценке, которую он дает этой рецензии. Действительно, это примечательный памятник и русской фольклористики и истории русской литературы. Сахаров подобрал богатейший материал о народных заговорах и о различных формах народного колдовства, которое он называет древним чернокнижием. Но все эти «тайные сказания», «заговоры и прочие чернокнижные рассказы» он определил как явление не русское, но заносное, ибо русскому народу, в представлении Сахарова—глубоко христианскому в своей сущности, это было, по мнению собирателя, совершенно чуждо. Такая точка зрения была чрезвычайно распространена в науке того времени. На той же позиции стоят и И. Снегирев в своей замечательной книге о русских «простонародных» праздниках (1837), и автор книги «Быт русского народа» (1848) А. Терещенко, и многие другие. Сахаров, Снегирев, Терещенко были типичными носителями идей официальной народности,—идейной основой их сборников, особенно у Сахарова и Терещенко, является пресловутая триада: самодержавие, православие, народность; отсюда и признание христианско-православных черт как основного начала русской жизни и русского фольклора, отсюда и стремление объявить заимствованным все, что, казалось, противоречило этому «основному началу». Но эти же воззрения разделяли в значительной степени и славянофилы. Так, например, К. Аксаков стремился доказать, что язычество было чуждо русскому народу; упоминания же о язычестве, которые встречаются в летописных свидетельствах, относятся не к народу в целом, но исключительно к князьям и их дружине; во времена же Владимира идолопоклонство верхов начинает проникать и в народ, но оно уже не долго продолжалось, и народ не только крайне легко принял христианство, но оно быстро и «глубоко проникло его душу и стало неотразимым условием всего его существования»[47]; христианство озарило младенческую душу русского народа; «в ней не было воспоминаний языческих и огрубелой определенной лжи». Аналогичные мысли развивал и Хомяков, который утверждал, что у всех славянских народов отчетливо заметно «глубокое отвращение от древнего своего язычества»[48]. Правда, эти высказывания относятся уже к позднему времени, но едва ли можно отрицать их наличие у будущих славянофилов и в более ранний

период; по крайней мере отголоски борьбы с такими воззрениями слышны в дневниковых записях Герцена, относящихся к начальным годам 40-х годов[49]; у Хомякова они проявляются уже во второй половине 30-х годов.

На этом фоне отчетливо выступает огромное принципиальное значение рецензии С. Раевского. Он решительно выступает против господствовавшей тогда в фольклористике теории заимствования, носившей явно реакционный и обскурантский характер. Сходство поверий и суеверий у разных народов, которое и давало повод говорить авторам названных книг и статей о заимствовании, по мнению С. Раевского, ни в коем случае не может свидетельствовать о последнем. «Почему причину этого сходства следует полагать,—спрашивает он,—в заимствовании? Почему не оставить места сомнению, что если бы глубже, в подробности, была исследована частная жизнь восточных славян и древней Руси, то, может быть, открылось бы в этих поверьях много своеродного, вовсе незанесенного из чужи?». Раевский утверждает самобытность жизни русского народа, как и всякого другого народа; он считает, что русский народ должен был пройти те же стадии (Раевский употребляет термин: фазы) развития, что и всякий другой,—и подобно тому, как существуют антропологическое родство и сходство, должно быть сходство и «в отношении к народным предрассудкам»: «есть предрассудки генетические,—пишет Раевский,—которые могут быть вовсе не заимствованы, как не заимствованы у людей зрение, слух, вкус; как не заимствовано у людей мышление, чувствование, действие природы на ум и сердце». Таким образом, односторонней и реакционной теории заимствования он противопоставляет теорию органического происхождения и развития народной обрядности и народного суеверия. Эти мысли резко выделяются на общем фоне писаний и представлений того времени о фольклоре; они свидетельствуют, вместе с тем, и о солидной эрудиции Раевского и о возможном знакомстве его с западноевропейскими исследованиями, где такого характера положения уже были высказаны в трудах германских филологов. Насколько эта статья превосходила современный уровень научных познаний о фольклоре и предвосхищала дальнейшее направление русской науки, можно судить хотя бы по тому, что еще в 60-е годы А. Котляревский с удовлетворением писал о сокрушительном ударе, который сумела нанести мифологическая теория гнетущей власти теории заимствования и влияний. В противоположность Сахарову, Снегиреву и другим фольклористам того времени, в том числе и теоретикам складывавшегося славянофильства, Раевский развивает строго историческую точку зрения. В начале своей рецензии он говорит об общем значении всякого рода народных предрассудков для познания народа. Он утверждает существование рационального зерна, которое скрыто под внешней оболочкой суеверного или наивного предания. В основе лежит «какое-нибудь верное простонародное лекарство», «простонародное наблюдение» и т. д. Нужно суметь раскрыть все это, и тогда «получится материал для составления системы народной медицины, народной метеорологии, народного естествознания вообще». Наконец, он выступает против Сахарова, в защиту народных заклинаний, которые он объявляет «полными поэзии» и в которых видел «заветные стихии жизни народа».

Эта рецензия вскрывает кардинальное расхождение кружка Лермонтова по вопросам народной поэзии не только с теориями официальной народности, но и с неизбежно соприкасавшимися с последними славяно-

фильскими мыслителями. Это расхождение захватывало все основные вопросы: оно было и по вопросу об исконной религиозности и исконной христианской настроенности русского народа, и по вопросу о характере народного предания, и, наконец, по вопросу о значении и сущности народной культуры. Конечно, мы не можем утверждать, что все эти мысли Раевского высказывал так же и в такой же форме и Лермонтов, но они, бесспорно, близки ему; во всяком случае, они безусловно находят отзвук в его творчестве. Теоретическим положениям Раевского соответствуют художественный язык и художественные образы «Бородина», «Песни про царя Ивана Васильевича», «Родины». Эти произведения Лермонтова и были его ответом на те споры, которые велись во второй половине 30-х годов вокруг проблем фольклора.

Поэмами 1837 г. («Бородино» и «Песня про царя Ивана Васильевича») Лермонтов как бы отвечает на сомнения Белинского и протесты Полевого. Лермонтов считает законным путь обращения к фольклору. Еще раньше ответ дал Пушкин своей «Капитанской дочкой», в которой показал, как на фольклорном материале, в фольклорных образах разрешается историческая тема огромного принципиального значения. Точно так же поступает и Лермонтов, обращаясь к фольклорному материалу и фольклорному методу для воплощения народно-исторических тем. Обращение Лермонтова к народной поэзии и народному стилю в такой теме, как война 1812 г., уже ни в коем случае не могло быть истолковано как отход и бегство от проблем современности. Понятна была современникам и основная тенденция «Песни про царя Ивана Васильевича». Вместе с тем обе эти пьесы явились ответом Лермонтова на спор о художественном методе фольклоризма. Лермонтов—за Пушкина, или, вернее, с Пушкиным, и против Жуковского. Его пьесы—отрицание методов Жуковского и отказ от еще недавно увлекавшей его формы романтической баллады.

Отказ от романтической баллады прокламируется уже заметкой 1830 г. Она свидетельствует не только о повышенном интересе Лермонтова к фольклору, но и о предпочтении с в о е й, национальной народной поэзии перед всякой иной народной поэзией—немецкой, французской, английской. Точный смысл заметки таков: если захочу обратиться к народной поэзии, то буду ее искать только в р у с с к и х песнях и сказках. Это означает, что его больше не удовлетворяют фольклорные темы и образы, подсказанные европейским романтизмом. Заметка 1830 г.—начальная дата того пересмотра романтического наследия, который в более полной и четкой форме выражен в «Умирающем гладиаторе».

В этой связи должно быть понято и доселе не прокомментированное до конца стихотворение о вернувшемся домой крестоносце. «Он был в краю святом», сражался с сарацинами; покрытый ранами, «плешивый и избитый», он возвращается домой—возвращается без славы, без злата, дома же находит: детей содом, жена—брюхата. «Пришибло старика...». Это стихотворение относится к 1833—1834 гг.

Еще Ю. Тынянов указал, что эта пьеска—пародия на стихотворение Жуковского «Старый рыцарь» (1832)[50]: крестоносец возвращается домой после боев с неверными; он принес ветку святой оливы, которую некогда привязал на свой шлем и которая охраняла его в боях; ветку он посадил в саду, из нее выросло мощное дерево, под которым состарившийся рыцарь любил отдыхать, уносясь мечтой в юные годы, проведенные им в далекой земле. Лермонтов сохраняет и размер баллады Жуковского.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ
„СКАЗАНИЙ РУССКОГО НАРОДА"
И. САХАРОВА, Спб., 1836 г.

Государственная библиотека СССР
им. Ленина, Москва

СКАЗАНІЯ
РУССКАГО НАРОДА
О
СЕМЕЙНОЙ ЖИЗНИ СВОИХЪ ПРЕДКОВЪ.

собранныя И. Сахаровымъ.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ
ВЪ ГУТТЕНБЕРГОВОЙ ТИПОГРАФІИ.
1836.

У Лермонтова:

Он был в краю святом,
На холмах Палестины.
Стальной его шелом
Иссекли сарацины.

У Жуковского:

Он был весной своей
В земле обетованной,
И много славных дней
Провел в тревоге бранной.

Но вместе с тем это и самопародия. Эта тема когда-то прельщала самого Лермонтова. Сохранился отрывок неоконченной баллады о рыцарях-крестоносцах:

В старинны годы жили-были
Два рыцаря друзья;
Не раз они в Сион ходили
Желанием горя,
С огромной ратью, с королями
Его освободить...
и т. д.

Пародия 1833—1834 гг. знаменует, таким образом, решительный отказ от прежнего пути и окончательный разрыв с художественными методами романтиков, носителем которых в русской литературе был Жуковский. В фольклорных пьесах 1837 г. этот отказ подчеркнут еще более. Жуковского вообще совершенно не интересовала проблема местного колорита в том понимании, какое ей придавали декабристы и Пушкин, т. е. как проблема исторической и этнографической характеристики, передающей своеобразие народа и народного характера. Лермонтов, как бы выполняя обещание 1830 г., обращается к национально-исторической тематике, продолжая линию декабризма. Но этнографизм декабристов был еще

условен и статичен: в их исторических пьесах не было ощущения духа эпохи; их представления о национальной культуре, как удачно формулировал Г. Гуковский, были «неподвижны»: «Рылеев мыслил русскую героику как неподвижную,—пишет он,—т. е. лишен был историзма, как принципа мировоззрения, заставляя русских героев всех веков говорить, мыслить и действовать, как декабристы»[51]. Это наблюдение вполне применимо и к лирике Катенина, Одоевского и других декабристских поэтов. Несомненно, эта условность и была причиной той оценки, которую дал «Думам» Рылеева Пушкин, заявив, что они «целят», но «не попадают». Пушкин выдвинул иную задачу: раскрытие подлинной исторической действительности, но не в плане объективного, только этнографически верного повествования, а с позиций сегодняшнего дня,—так же как и у Рылеева, исторические образы должны были свидетельствовать о современной поэту действительности, но это раскрытие современности мыслилось не путем «исторического маскарада», но путем правдивого воссоздания исторического прошлого и художественно верного изображения духа эпохи. Рылеевскому пониманию исторических тем Пушкин отдал дань своей «Песнью о вещем Олеге», неоконченным «Вадимом»,—на новый путь он вступает «Борисом Годуновым»; завершением этого пути являются «Капитанская дочка» и «Сцены из рыцарских времен». Обращение Пушкина к фольклору было одной из форм решения этой задачи; «Песни о Разине» и «Сказки» помогли Пушкину осмыслить художественный метод и путь создания эпопеи о Пугачеве. Историзм и фольклоризм у Пушкина сливаются воедино; его «Капитанская дочка», с ее народной речью, пословицами, песнями, сказками, точно целиком пропитана фольклором,— фольклорность повести раскрывает и подчеркивает смысл движения Пугачева, которое Пушкин считал глубоко народным. Таким образом, фольклорные элементы «Капитанской дочки»—не просто эстетический прием, но поэтическое выражение определенной политической концепции[52].

Этим же путем идет и Лермонтов: он принимает художественный метод Пушкина, углубляя и развивая его далее. Он стремится дать историческую характеристику эпохи в образах народного историзма. Он отказывается от художественного метода своих ранних фольклорных пьес. В «Песнях», ранних балладах, в «Преступнике», «Атамане» встречаются народно-поэтические элементы: отдельные эпитеты, сравнения, народно-стилистические обороты, но все это лишь элементы фольклорного стиля, включенные в чуждую русской народной поэзии литературно-романтическую форму. Народно-поэтические элементы оторваны от народного быта и народного мировоззрения; точно также и его кавказские поэмы не могли подняться выше условного романтического этнографизма и романтической интерпретации. В «Бородине» и «Песне про царя Ивана Васильевича» Лермонтов стремится овладеть фольклорной стихией целиком и, так же как Пушкин в «Сказках» и «Капитанской дочке», передает сюжет и основную идею через призму народного восприятия. В «Сказках» Пушкин говорит языком сказочника, в «Песне» слышен язык сказителя-певца, так же как народным повествованием в целом является «Бородино». Уже неоднократно делались сопоставления этой пьесы с более ранним стихотворением на ту же тему («Поле Бородина»)[53]. Их разделяют семь лет; внешне «Бородино» представляется новой редакцией раннего стихотворения, но «Поле Бородина» написано в стиле романтическо-балладной героики, «Бородино»—в фольклорно-реалистическом

плане. Народная речь «Бородина» вскрывает народную точку зрения и как бы определяет роль народа в этом великом событии национальной истории. По известной характеристике Белинского, «это стихотворение отличается простотою, безыскусственностью—в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии. Ровность и выдержанность тона делает осязаемо ощутительною основную мысль поэта»[54].

Но наиболее характерной для фольклоризма Лермонтова является его «Песня про царя Ивана Васильевича». Об этой поэме существует довольно значительная литература, даются различные интерпретации, подчас совершенно противоположные; с достаточной полнотой вскрыты отдельные источники. Нет надобности вновь останавливаться на этих вопросах. Важно только подчеркнуть, что, в отличие от других фольклорных поэм, в отличие от тех же «Сказок» Пушкина, эта поэма не воспроизводит какого-то одного фольклорного сюжета, но является в полном смысле слова синтетической поэмой, где с огромным мастерством и изумительным художественным чутьем и тактом собраны и органически слиты разнообразнейшие элементы фольклора: за образами «Песни» мы угадываем образы и формы былин, исторических песен о Грозном и Петре, песни о допросе разбойника и о его смерти, песни о смерти казака; слышны мотивы народно-бытовой лирики, зачины и концовки песенно-былевой поэзии. Но ближе всего поэма, как это уже неоднократно отмечалось, к «разбойничьим» песням[55]. В лермонтовской поэме звучат две стихии: с одной стороны, отзвук исторических песен о Грозном, с другой—отзвук «разбойничьей» лирики. Эти две темы тесно спаяны и образуют неразрывное художественное единство. Особенно знаменательна близость поэмы к «разбойничьим» песням: она наглядно вскрывает единый идейный характер лермонтовского фольклоризма, несмотря на различные формы его проявления. Лермонтов опять возвращается к теме, которая привлекала его в юношеские годы, но интерпретация этой темы теперь уже иная. Ранняя «разбойничья» лирика Лермонтова выражала настроения удали, протеста против признанных норм общественного поведения и общественной морали, выражала тоску сильной и мятежной личности. В поэме 1837 г. Лермонтов подходит к этой теме уже с иных позиций: мятежный образ разбойника как бы раздвоился и распался на две части. Выразителем настроений бесшабашной удали, не знающей удержу силы, своеволия, окрашенного сильной страстью, явился Кирибеевич; выражением протеста, борьбы за собственное достоинство и борьбы с произволом—Калашников. Лермонтов возвеличивает последнего и развенчивает Кирибеевича,—гибель последнего поэтому вдвойне символична.

Возвращение к темам «разбойничьей» лирики знаменует тот же путь, который привел Лермонтова от «Поля Бородина» к «Бородину». В том же 1837 г. он еще раз обращался к прежней теме, переработав одну из старых пьес тюремного цикла. На основе «Желания» (1832) возник «Узник». «Узник» написан во время пребывания под арестом за стихи на смерть Пушкина. Понятно, в данных условиях, это обращение к тюремной теме, связанной к тому же еще с воспоминанием о Пушкине. «Узник» как будто досказывает тему «Желания». Романтическим мечтаниям первого стихотворения противопоставлена суровая действительность. Три десятистрочные строфы «Желания» сведены к восьми стихам; они звучат как бы цитатой, на которую следует суровый ответ:

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком...

Последние четыре стиха окончательно утверждают полную неосуществимость романтических мечтаний:

Только слышно—за дверями
Звучномерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.

Романтическая трактовка сменилась реалистическим пониманием действительности.

В «Песне» Лермонтов как будто вновь обращается к прежним темам, однако это обращение к юношеской тематике имеет особое значение,—это не столько возвращение к ней, сколько ее новое осмысление. Новое обращение к «разбойничьему» фольклору теснейшим образом связано с вопросом о понимании сущности фольклора и его подлинной интерпретации. В 30-х годах проблема фольклора имела уже иной характер по сравнению с предыдущей эпохой, когда выступал Пушкин, когда было еще необходимо пропагандировать фольклор, защищать и доказывать и необходимость обращения к нему и его значение в развитии литературы. В 30-х годах это был уже пройденный этап; доказывать значение народной поэзии в литературной жизни страны уже не было надобности,—эта задача была уже решена, и на смену ей возникали новые: выяснение подлинного места фольклора в историческом процессе и культуре народа и правильная его интерпретация. Вокруг последней темы, т. е. вокруг проблемы характера и сущности народной поэзии, велись страстные споры между будущими славянофилами и будущими западниками. Законченное понимание проблемы было сформулировано позже, главным образом в 40-е годы,—в статьях Белинского о народной поэзии, в статьях Герцена и в еще более позднем предисловии Огарева к «Русской потаенной лирике».

Взгляды Белинского на фольклор представляются весьма сложными,—однако все же можно наметить его общую концепцию в начале 40-х годов.

Мы отмечали уже выше, что Белинский в 1834 г. отнесся отрицательно к «Сказкам» Пушкина. В основе его оценки лежала боязнь растворить идейное содержание эпохи в «простонародном» и архаическом. В «Литературных мечтаниях», где было впервые высказано суждение Белинского о пушкинских «Сказках», он отнюдь не выступает против народной поэзии, но, напротив, совершенно ясно представляет и ее художественную ценность и ее значение как творческого источника. В данной статье Белинский не против обращения к фольклору, но против его идеализации, против стремления видеть в нем основной источник творчества. Он восстает против идеализации всех сторон крестьянской жизни и в уходе в «простонародность» видит отход от европейских идеалов и тем самым от подлинной народности. Эти взгляды на «простонародность» и народность также в основном остаются неизменными. Внешне они как будто сближаются с пониманием «простонародности» у любомудров, но это только внешнее сходство, за которым кроется огромнейшее принципиальное расхождение. Любомудры отрицали «простонародность» с позиций кастовых и исходя из отрицания народной культуры в целом. Они понимали под «простонародностью» все демократические элементы народности, Белинский же видел в ней те элементы народной жизни, которые мешали демократическим слоям народа пробиться к более высокой культуре.

Другими словами, любомудры стояли в данном вопросе на кастовых позициях, Белинский же решал вопрос о соотношении «простонародности» и народности с позиций просветительских, с позиций борца за народное освобождение. В «Литературных мечтаниях» он, подобно любомудрам, принимает еще шеллингианское понимание народности как индивидуальности человечества, но уже там дает ему демократическую интерпретацию и в дальнейшем все более уточняет свои позиции.

Особенно остро встал для Белинского вопрос о народной поэзии в следующий период, в начале 40-х годов, когда он перешел к решительной борьбе с патриархально-крепостнической действительностью и всеми ее проявлениями в литературе. Он решительно обрушивается теперь на реакционный романтизм, за которым отчетливо различал консервативно-

НАРОДНЫЙ ПЕВЕЦ САТАР В ТИФЛИСЕ
Рисунок Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

реакционные и реставраторские тенденции,—в этом основной смысл его статей 1841 г. о народной поэзии. Белинский стремится установить реалистическое понимание народности, противопоставляя ее всевозможным романтическим концепциям, с их неизменной реакционной сущностью. Узким и ограниченным интерпретациям народности он противопоставляет свою, которая заключается в понимании народности как выражения прогрессивных сторон национального развития. Поэтому первенствующее значение приобретают для него вопросы о путях исторического развития народа, о его судьбах и о его национальной физиономии. Анализ Белинского направлен на то, чтобы вскрыть элементы, являющиеся результатом определенных темных сторон исторической действительности, и элементы, свидетельствующие о неустанной борьбе с ними народа и его попытках вырваться из темного быта. Он различает пассивное и активное начало в жизни русского народа, и его статьи о народной поэзии являются страстной защитой народа, которому хотят навязать образы, отражающие только одну—темную—сторону его быта. Белинский был первым, кто с такой

отчетливостью понял и сумел показать связь былинных образов с определенными общественными отношениями: в статьях 1841 г. он сделал подробнейший обзор всех сюжетов русских былин, дал анализ исторических и лирических песен и стремился разобраться в каждом виде народной поэзии и в каждом сюжете и понять их с точки зрения тех противоречий, которые создавала русская историческая действительность. Эти основные противоречия русской действительности наиболее полно отразили былины: с одной стороны, великие народные силы, с другой—быт, не дававший им простора и выхода. Белинский же подчеркнул и огромное принципиальное и историческое значение казацких и солдатских песен, в число которых он включал и песни о Разине; в них он находил больше, чем в каких-либо других песнях (минуя былины), исторической действительности. Центральными же в русской народной лирике он считал «удалые» (т. е. разбойничьи) песни, в которых он усматривал все основные элементы русского народного характера: удальство, молодечество, ироническую веселость.

Устанавливая наличие различных элементов в русской народной поэзии, Белинский настаивал на диференцированном к ней отношении, как и вообще к явлениям народной культуры: за художественными образами народной поэзии стоит породивший ее быт, и отношение к последнему неотделимо от всего вопроса о народной поэзии в целом. Подобно декабристам и Пушкину, Белинский прежде всего искал в народной поэзии элементов протеста, элементов, свидетельствующих о народном достоинстве и о наличии в народе сил для своего освобождения. Потому-то, сурово осудив «Сказки» Пушкина, Белинский с глубоким восторгом приветствовал «Песнь о купце Калашникове», в которой, по его мнению, поэт показал себя подлинным и истинным певцом народности. По уверению Белинского, Лермонтов выразил в ней ощущение народности лучше, чем сами безымянные творцы народных произведений. Те были слишком связаны с «веющим в них духом народности»; они не могли еще от него отделаться, «она заслоняла в них саму же себя». Лермонтов же творчески преодолел ее влияние и подошел к ней «не как раб, но как властелин»; он показал «свое родство с ней, а не тождество» и потому сумел поднять ее в более высокие сферы духа[56].

С демократических позиций рассматривал фольклор и Герцен; он мыслил его в гердеровском плане, как раскрытие всех сторон народной жизни и народного характера. Песни поэтому являются лучшим выразителем народной жизни; в них отразились «все поэтические элементы, бродившие в душе русского народа». Когда Мишле в одной из своих работ дал одностороннюю характеристику русского народа, Герцен упрекал его за то, что тот не привлек русской литературы и народной поэзии. «Отчего не захотели прислушаться вы к потрясающим звукам нашей грустной песни, в которых слышатся рыдания»,—писал он ему[57]. Он отводит песне совершенно исключительное место в народной жизни, в частности в крестьянском быту. Только в песне, утверждает он, русский мужик находил излияние своих страданий; песня—его «светская молитва», его «другой выход из голодной, холодной жизни, душной тоски и тяжелой работы»[58].

Основным лейтмотивом русской песни Герцен считает, как и большинство русских писателей и критиков, грусть, но он категорически отметает славянофильские интерпретации с их якобы народными идеалами смирения и христианской морали. Точно так же, как и Белинский, он придает первостепенное значение «разбойничьим» песням, подчеркивая их глубоко

народный характер и историческую правдивость. «Это уже не жалобные элегии,—это—смелый крик, избыток веселья человека, чувствующего себя, наконец, свободным, это крик угрожающий, гневный и свободный»[59]. Повторяя в этом отношении концепции декабристов, Герцен идет значительно дальше их, и в «разбойничьих» песнях видит не только выражение русской удали и былого свободолюбия, но и определенное выражение социального протеста. И самое развитие разбойничества в широких формах он объясняет исключительно глухой борьбой крестьян, протестовавших против закрепощения. Эта же концепция лежит и в основе более позднего предисловия Огарева к «Русской потаенной лирике». Это предисловие является, в сущности, ещё до сих пор мало оцененным очерком истории русской поэзии, где весь процесс развития последней рассматривается с точки зрения проявления в ней народных начал. Огарев придает огромнейшее значение «катастрофе 14 декабря», определившей, по его мнению, дальнейшее направление развития русской поэзии. Интеллигенция уходила в научные теории и отвлеченные стремления, а в это время «другое немое множество»—народ таил в себе общественный вопрос. «Для него битва свободы не была проиграна, потому что еще не начиналась», и «в его историческом воспоминании попытки освобождения граничили с разбоем». Подлинный голос русского народа сумел ярко передать только Кольцов, который сохранил в своей лирике «все народные воспоминания, и историю свободы под знаменем разбоя, и народные надежды, и стихию народной силы, не доросшей до дела»[60]. Этот взгляд на Кольцова как лучшего выразителя народных стремлений, воплощенных в народной поэзии, разделял и Герцен. Таковы были, в общих очертаниях, основные положения фольклоризма демократического крыла западников.

Необходимо подчеркнуть еще раз, что окончательное оформление этих воззрений произошло позже: цитируемая выше брошюра Герцена «О развитии революционных идей в России» и «Письмо к Мишле» относятся к началу 50-х годов, «Русская потаенная лирика»—к 1861 г., но элементы этих концепций встречаются значительно раньше. Они встречаются в дневниковых записях молодого Герцена, в его ранних статьях, в статьях и высказываниях других участников герценовского кружка. Так, например, в 1835 г. в «Ученых записках Московского университета» была напечатана студенческая статья одного из ближайших участников герценовского кружка, Н. Сазонова. Работа была представлена в официальном порядке,—в ней были некоторые совершенно обязательные элементы официальных точек зрения, без наличия которых статья не могла бы быть представлена на суд профессорской коллегии,—но в ней вся история русской литературы была расценена с позиций демократического понимания народности, и лучшим отражением подлинно русского духа «во всех его элементах» признавались русские песни и сказки.

Одновременно оформлялся в стройную теорию и фольклоризм славянофилов. Конечно, славянофильство как таковое сложилось позже; но во вторую половину 30-х годов уже довольно четко определились все основные элементы их теоретических положений. В 30-е годы наметились и концепции славянофильского фольклоризма и славянофильской фольклористики. Последние были формулированы в письмах П. Киреевского к Языкову, в отдельных высказываниях того же Киреевского и Хомякова, в писаниях Венелина и Бодянского. В 1837 г. вышла диссертация последнего о народной поэзии славянских племен. Эта диссертация—своеобраз-

ная апология народной поэзии; основным тезисом книги Бодянского является утверждение глубокой и безусловной историчности народной поэзии. Песня—«дневник народов», их история, «хранилище всякого ведения» и «всякого верования»; она—их «феогония, космогония», «память, тризна по своим отцам и дорогим сердцу», «надгробный памятник священной старины» и «живая говорящая летопись времен, давно прошедших»; «многосложная картина минувшего века и его духа» и «верный очерк быта и всех его неуловимых простым глазом мельчайших подробностей»[61].

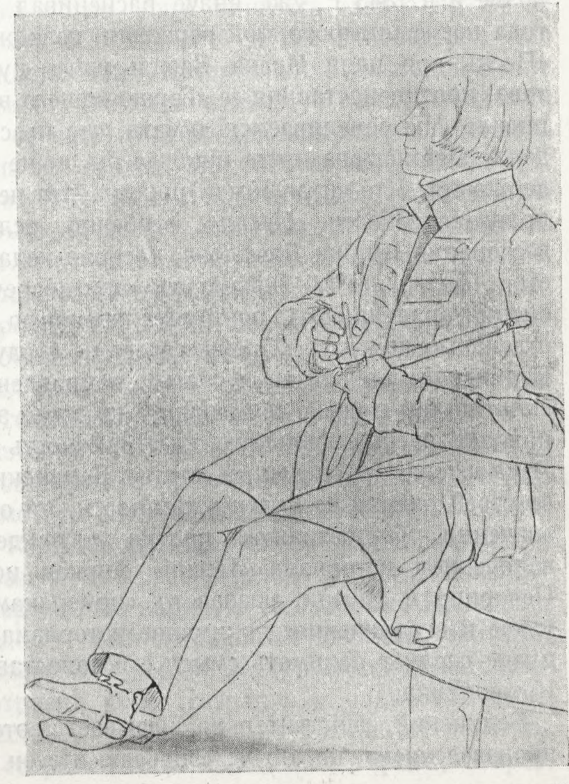
Все эти положения, конечно, не были новостью; по существу, они представляли воспроизведение положений Вико, Гердера, немецких романтиков. Оригинальным в концепциях Венелина и Бодянского являлись их утверждения о превосходстве славян в области народной поэзии над другими европейскими народами. Ни один народ, утверждал Бодянский, не обладает такой поэзией, как славяне; славянская народная поэзия в гораздо большей степени отражает народный характер и народную историю, ибо славяне—«самый песенный и самый поэтический народ в Европе». Славяне, правда, отстали от Европы во многих отношениях, но зато в песне «они далеко ушли вперед, обогнали всех своих сверстников, соседей, друзей и врагов». В песнях славянских народов с исключительной верностью и полнотой отразился народный характер. Главным содержанием труда Бодянского и явилось раскрытие основных черт национального характера по народным песням. В этой характеристике сочетаются воедино славянофильская идеализация и основные тенденции официальной народности. Русский человек обладает умеренностью и благоразумием, он всегда довольствуется малым, он предоставил всю власть своим «предержащим, венчанным главам» и не интересуется «сокровенными причинами и целями» их предприятий; он тщательно соблюдает исстари установленные заветы предков и т. д. Все эти черты нашли своеобразное отражение в русской песне. Поэзия русского народа—«не борьба духа с роком, не покорность своей судьбе»,—поэтому-то в его поэзии преобладают не исторические песни, но семейные; поэтому же в ней преобладают описательные элементы, а не драматические, которые, наоборот, выражены очень слабо; поэтому же в них господствуют мотивы грусти, «глубокой унылости», «величайшего забвения», «покорности своей судьбе» и т. п.[62]. Даже обилие отрицательных сравнений он объяснял основными чертами народа, привыкшего к лишениям и потерям и умеющего себя ограничивать.

Рассуждения и выводы Бодянского, конечно, чрезвычайно наивны, однако они очень характерны, так как в упрощенной форме высказывали основные тенденции славянофильской фольклористики, тем более, что и сами славянофилы признавали и ценили научный авторитет Бодянского.

На фоне этой борьбы концепций вскрывается идейный смысл поэмы Лермонтова. Она представляется прямым ответом и возражением на реакционные и славянофильские интерпретации фольклора. Она как будто написана прямо в ответ Бодянскому. Конечно, эту полемичность поэмы не следует понимать буквально,—было бы наивно думать, что Лермонтов писал свою поэму с книжкой Бодянского в руках; речь идет о круге мыслей, который характеризует эту книгу. Очень возможно, что Лермонтов даже и не успел еще прочитать книги Бодянского ко времени работы над своей поэмой; возможно, что он вообще не читал ее; но Бодянский подытожил и сформулировал (подчас в наивной форме) общие

идеи, характерные для определенных общественных и литературных кругов. Те же идеи частично развивали и представители теории официальной народности и будущие славянофилы: Киреевские, К. Аксаков, А. Хомяков. Лермонтов своей поэмой «спорит», конечно, не с Бодянским, но со всем тем мировоззрением, которое на том этапе нашло довольно полное, хотя и упрощенное выражение в диссертации Бодянского.

Лермонтов отрицает тезис о смирении как основной черте народного характера, отрицает тезис о безусловной покорности судьбе как основному народному принципу,—он утверждает начало бунтарское и, подобно Раевскому, подчеркивает наличие в народе чувства собственного достоинства, совершенно самостоятельно и независимо повторяя точки зрения Белинского и Герцена. Теории гармонического единения власти и народа Лермонтов противопоставил драматический конфликт двух этих стихий, найдя форму для его выражения в традиционных образах и представлениях народного поэтического сознания. Вся же его народно-историческая поэма в целом есть фактическое опровержение тезиса Бодянского об отсутствии драматического элемента в народной поэзии. Наконец, Лермонтов спорит со славянофильским кругом и по вопросу о понимании образа Ивана Грозного. Славянофилы характеризовали Грозного в духе концепции Карамзина: Хомяков в 1839 г. писал о «волчьей голове» Грозного; Лермонтов противопоставляет этому пониманию народную точку зрения,—в этом вопросе он гораздо ближе к Белинскому, и, может быть, даже точка зрения последнего оказала известное влияние на Лермонтова; хронологически это, во всяком случае, очень возможно. Как раз в 1836 г., т. е. незадолго до появления лермонтовской поэмы, Белинский выска-



П. В. КИРЕЕВСКИЙ

Рисунок Э. Дмитриева-Мамонова
(фрагмент зарисовки салона Елагиных),
1830-е гг.

Литературный музей, Москва

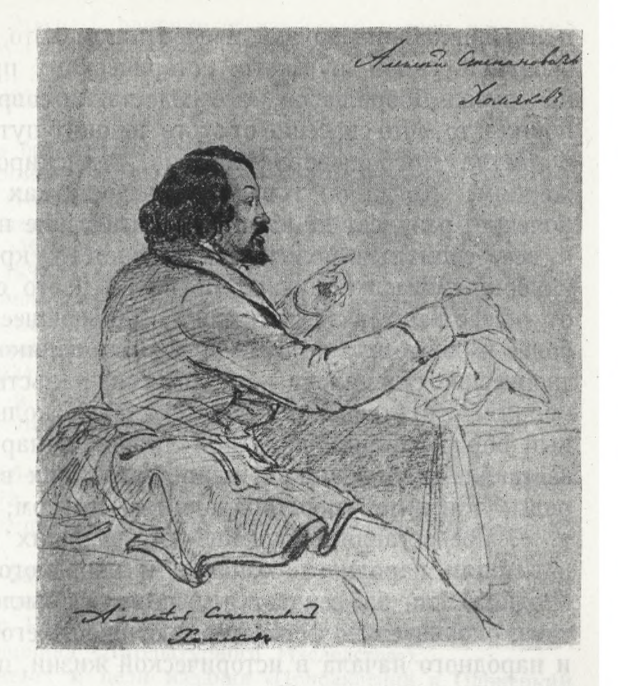
зался по этому поводу в рецензии на «Русскую историю для первоначального чтения» Ник. Полевого[63]. И, в свою очередь, Белинский подхватил поэтическую концепцию Лермонтова и блестяще развил ее далее в своей рецензии на поэму, повторив при этом основные положения (и даже отдельные выражения) рецензии на книгу Полевого.

Западники поняли этот смысл лермонтовского фольклоризма: в Лермонтове они увидели «своего» поэта, и потому-то Белинский так приветствовал поэму о купце Калашникове. Раскрывая перед современниками смысл пьесы, он писал: «Здесь поэт от настоящего мира неудовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее, подслушал биение его пульса, проник в сокровеннейшие и глубочайшие тайники его духа, сроднился и слился с ним всем существом своим, обвеял его звуками, усвоил себе склад его старинной речи, простодушную суровость его нравов, богатырскую силу и широкий размах его чувства и, как будто современник этой эпохи, принял условия ее грубой и дикой общественности, со всеми их оттенками, как будто бы никогда и не знавал о других,— и вынес из нее вымышленную боль, которая достовернее всякой действительности, несомненнее всякой истории». Белинский, правда, считал «художественность» поэмы «более или менее условной», потому что в ней поэт говорит как бы не своим собственным голосом, а голосом гусляров, «подделываясь под старинный лад», но самый выбор темы свидетельствовал, по мнению Белинского, «о состоянии духа поэта, *недовольного современною действительностию* и перенесшегося от нее в далекое прошедшее, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем»[64].

Иногда указывают, что Белинский позже изменил свое мнение об этой поэме и в 1843 г. уже иначе расценивал ее. В 1843 г., т. е. через два года после цитированной рецензии, возражая Шевыреву, который назвал «Песнь про царя Ивана Васильевича» лучшим произведением Лермонтова, противопоставляя ее «Герою нашего времени» и «Мцыри», Белинский писал: «Мы осмеливаемся думать, что пьеса эта есть юношеское произведение Лермонтова и что никогда бы он не обратился к пиесам такого содержания. Кто читал Ко⟨то⟩шихина, тот не поверит *исторической* правдоподобности „Песни“, особенно, если сличить ее с тою песнию в собрании Кирши Данилова, которая подала Лермонтову повод написать его „Песню...“»[65]. Однако это противоречие только кажущееся: новая оценка, в сущности, повторяет прежнюю, несколько иначе акцентируя отдельные моменты. Прежде всего не следует забывать, что это суждение Белинского находится в статье, направленной против Шевырева и «Москвитянина» и резко полемичной по тону; эта полемическая заостренность придает внешне бо́льшую категоричность его высказыванию о «Песне» Лермонтова. Но в данной статье Белинский ничуть не отказывается ни от своей оценки ее художественности, ни от признания ее общественного значения. Он возражает против утверждения Шевырева, который возвеличением историзма «Песни» снижал историческое значение образов Печорина и Мцыри, назвав их «призраками». Белинский имеет в виду узкое и ограниченное понимание историзма у Шевырева, и только в этом плане следует понимать смысл его сопоставления «Песни» с показаниями Котошихина.

Белинский, действительно, называет в этой статье «Песнь» «юношеским произведением», но это не означает, что он расценивает ее как юношески

А. С. ХОМЯКОВ
Рисунок Э. Дмитриева-Мамонова, 1830-е гг.
Третьяковская галлерея, Москва



незрелое,—оно является таковым лишь при сравнении с «Героем нашего времени» и «Мцыри», являясь уже пройденным этапом в творчестве Лермонтова. Эта мысль почти в такой же форме была высказана и в рецензии 1841 г. Уже в той рецензии, как мы только-что отмечали, он считал художественный метод «Песни» условным и временным. «Это прошедшее (т. е. тема «Песни».—*М. А.*) не могло долго занимать такого поэта; он скоро должен был почувствовать всю бедность и всё однообразие его содержания и возвратиться к настоящему, которое жило в каждой капле его крови, трепетало с каждым биением его пульса, с каждым вздохом его груди. Не отделиться ему от него! Оно внедрилось в него, обвилось вокруг него, оно сосет кровь из его сердца, оно требует всей жизни его, всей деятельности! Оно ждет от него своего просветления, уврачевания своих язв и недугов. Он, только он может совершить это, как полный представитель настоящего, другой властитель наших дум»[66]. Таким образом, и здесь Белинский рассматривал «Песню» только как этап, от которого Лермонтов уже переходил к новым, более сложным историческим задачам и к более глубокому художественному методу.

Ни в 1841, ни в 1843 гг. Белинский не мог признать художественный метод «Песни» основным или господствующим, и это закономерно вытекает из всей позиции Белинского по отношению к народной поэзии и ее месту в русской поэзии; но он совершенно правильно расценил смысл лермонтовского фольклоризма, усмотрев в нем наличие тех же идей, которые были близки и дороги ему. Родство лермонтовского фольклоризма со своим пониманием народной поэзии ясно распознали и Герцен и Огарев,— потому-то оба они и ставили Лермонтова наряду с Кольцовым. Кольцов и Лермонтов были для Белинского теми народными поэтами, «которые после Пушкина полнее всего выразили новую эпоху в русской истории».

Фольклоризм Лермонтова отразил новое сознание и новые политические тенденции русского общества. Лермонтов вступил на тот же путь, по которому шли его великие современники: Белинский, Герцен, Огарев,

и их ближайшие друзья и соратники. Это был путь признания народа основной силой русского исторического процесса. Лермонтов понял, как писал Добролюбов, «все недостатки современного ему общества», как понял и то, «что спасение от этого ложного пути находится только в народе». Формула Добролюбова, конечно, замаскирована по цензурным соображениям. Когда он говорит о недостатках современного общества, он, конечно, разумеет не какие-либо этические проблемы и нормы поведения, а всю социально-политическую систему крепостнического строя; более глубокий смысл получают при этом и его слова о народе как спасении от общественных недостатков. Дальнейшее творчество Лермонтова все более и более шло по пути признания великой творческой роли и великих творческих сил народа,—об этом свидетельствуют и его позднейшие фольклорные стихотворения. Его «Казачья колыбельная песня»—изумительный образ слияния народной лирики и народной героики; в «Споре» он заставляет собеседников, олицетворяющих великие стихийные силы природы, говорить «простонародным» языком, языком героев «Бородина», т. е. предоставляет решение глубочайших вопросов всемирной истории носителям народного сознания и народного просторечья[67]. И, наконец, «Родина» как бы венчает эту линию фольклорных произведений Лермонтова, окончательно формулируя сущность его понимания и народной поэзии и народного начала в исторической жизни, предвосхищая и предсказывая позднейшую лирику Некрасова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Чтения в Историческом об-ве Нестора Летописца», Киев, 1892, кн. VI.

[2] Н. Мендельсон, Народные мотивы в поэзии Лермонтова.—«Венок Лермонтову», М., 1914; П. Давидовский, Генезис «Песни о купце Калашникове».—«Филологические Записки» 1913, IV—V; С. Брайловский, Оборона лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича...».—«Русская Школа» 1893, № 7-8 (см. также: Ц. Балталон, «Песня про царя Ивана Васильевича...».—«Русская Школа» 1892, № 5-6); К. Бархин, Язык и построение «Песни о купце Калашникове».—«Русский Язык в Школе» 1936, № 5; С. Советов, Народные черты в языке и стиле «Песни про купца Калашникова» Лермонтова.—«Русский Язык в Школе» 1940, № 5.

Ряд ценных наблюдений о фольклорных источниках лермонтовских произведений находится в трудах Л. Семенова: «Лермонтов и Лев Толстой», М., 1914; «М. Ю. Лермонтов. Статьи и заметки», М., 1915; «Лермонтов на Кавказе», Пятигорск, 1939; см. также И. Ениколопов, Лермонтов на Кавказе, Тбилиси, 1940.

[3] М. Лермонтов, Стихотворения. Вступительная статья, редакция и комментарий Б. Эйхенбаума.—«Библиотека поэта», Л., 1940, I, 9.

[4] М. Азадовский, Литература и фольклор, Л., 1938, 12—18.

[5] ⟨В. Сухоруков⟩ Общежитие донских казаков в XVII и XVIII столетиях.—«Русская старина. Карманная книжка для любителей отечественного на 1825 г.», Спб., 1824.

[6] «Литература и фольклор», 18—22.

[7] Л. Гинзбург, Творческий путь Лермонтова, Л., 1940, 52.

[8] Сводка соответствующих произведений Лермонтова дана в названной выше работе Л. Гинзбург, см. также: Б. Эйхенбаум.—«Библиотека поэта»; В. Кирпотин, Политические мотивы в творчестве Лермонтова, М., 1939.

[9] А. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву (гл. «Клин»): «Как было во городе во Риме, там жил да был Евфимиам князь... Поющий сию народную песнь, называемую Алексеем божиим человеком, был слепой старик, седящий у ворот почтового двора, окруженной толпою, по большею частью ребят и юношей. Сребровидная его глава, замкнутые очи, вид спокойствия в лице его зримого, заставляли взирающих на певца предстоять ему со благоговением...» и т. д.—А. Радищев, Полное собрание сочинений, изд. Академии наук, 1938, I, 373—374.

[10] См. Д. Введенский, Этюды о влиянии оссиановской поэзии в русской литературе, Нежин, 1918; В. Маслов, Оссиан в России, Киев, 1926.

[11] Лермонтов, цит. изд. I, 327.

[12] «Литература и фольклор», 423—426.

[13] Там же, 423.

[14] Впервые термин «народность» был введен П. Вяземским в 1819 г. (в письме к А. Тургеневу), затем он появляется и в литературе: в статьях О. Сомова (1823), П. Вяземского (1824) и Кюхельбекера (1825).

[15] И. Киреевский, Сочинения под ред. М. Гершензона, М., 1911, 85—109.

[16] Б. Нейман, Лермонтов и «Московский Вестник».—«Русская Старина» 1914, X.

[17] «Вадим» обычно датировался 1832 г.; в новейших изданиях его относят к 1834 г., т. е. ко времени пребывания Лермонтова в юнкерской школе. Однако вопрос о датировке «Вадима» не может еще считаться окончательно решенным.

[18] Н. Языков, Полное собрание стихотворений. Ред., вступ. статья и комментарий М. Азадовского, М.—Л., 1934, 355, 802.

[19] Г. Гуковский, Пушкин и поэтика русского романтизма.—«Известия Академии Наук. Отделение Языка и Литературы» 1940, № 2.

[20] Там же, 73.

[21] «Литература и фольклор», 118—121; 125—131; Н. Языков, Собрание стихотворений, изд. «Academia», 69—72.

[22] К. Полевой, О новом направлении в русской словесности.—«Московский Телеграф» 1834, LVI, 126—134.

[23] Л. Гинзбург, цит. соч., 201.

[24] А. Герцен, Полное собрание сочинений под ред. М. Лемке, III, 262.

[25] Н. Бродский, Святослав Раевский, друг Лермонтова (печатается во втором полутоме Лермонтовского сборника «Литературного Наследства»).

[26] Р.... (С. Раевский), О предметах и цели издания «Прибавлений к Олонецким Губернским Ведомостям» («Олон. Губ. Вед.» 1838, Первое прибавление); см. также цит. статью Н. Бродского.

[27] «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», изд. 2-е под ред. А. Грузинского, М., 1910, I, стр. XXXI—XXXII; см. также «Литература и фольклор», 188—191.

[28] «Прибавления» 12, 13, 19 и 21-е. Данная статья зарегистрирована в «Русской исторической библиографии (за 1800—1864 гг.)» В. И. Межова, III, № 28724 и в библиографическом указателе Н. Виноградова (Н. Виноградов, Фольклор Карелии. Библиографический указатель, Петрозаводск, 1937), однако с неверным указанием номеров «Прибавлений» и непонятной ошибкой в фамилии автора, который назван Миролоев (см. № 1, 7). Самое заглавие также передано неточно.

[29] А. Радищев, Путешествие... (гл. «Городня»).—Полное собрание сочинений, изд. Академии наук, 1938, I, 362.

[30] Н. Гнедич, Сочинения, М., 1884, I, 228—229.

[31] «Письма П. Киреевского к Н. Языкову» под ред. М. Азадовского, Л., 1935; см. Н. Языков, Собрание стихотворений, изд. «Academia».

[32] «Письма П. Киреевского к Н. Языкову», 23.

[33] Там же, 33.

[34] «Песни, собранные П. Киреевским. Новая серия» под ред. В. Миллера и М. Сперанского, вып. I. Песни обрядовые, М., 1911, стр. LXII.

[35] «Письма Киреевского...», 75.

[36] П. Висковатов, М. Лермонтов, его жизнь и творчество, М., 1891, 369.

[37] «Песни, собранные П. Киреевским», вып. VI, 134.

[38] Там же, 167, 169.

[39] Там же, 130.

[40] Там же, 153.

[41] Там же, 123.

[42] «Онежские былины, записанные А. Гильфердингом летом 1871 г.», Спб., 1873, № 24.

[43] Там же, № 193.

[44] «Песни, собранные П. Киреевским», вып. VI, 176.

[45] Там же, 126.

[46] «Былины и исторические песни из Южной Сибири». Записи С. Гуляева под ред М. Азадовского, Новосибирск, 1938, 142, 159, 184.

[47] К. Аксаков, Сочинения, М., 1861, I, 313.

[48] А. Хомяков, Сочинения..., I, 232.

[49] А. Герцен, Полн. собр. соч., III, 362—363.

[50] «Мнимая поэзия» под ред. Ю. Тынянова, изд. «Academia», 1931, 423.

[51] Г. Гуковский, цит. соч., 61.
[52] «Литература и фольклор», 59.
[53] С. Дурылин, Как работал Лермонтов, М., 1934, 30—33.
[54] В. Белинский, Полное собрание сочинений под ред. С. Венгерова, VI, 23.
[55] См. Н. Мендельсон, П. Давидовский и др.
[56] В. Белинский, Полн. собр. соч., VI, 35.
[57] А. Герцен, Полн. собр. соч., VI, 452.
[58] Там же, XIII, 468.
[59] Там же, VI, 339.
[60] Н. Огарев, Стихотворения и поэмы.—«Библиотека поэта» под ред. С. Рейсера и Н. Суриной, Л., 1939, 335.
[61] О. Бодянский, О народной поэзии славянских племен, М., 1837, 24—25.
[62] Там же, 119.
[63] В. Белинский, Полн. собр. соч., III, 444.
[64] Там же, VI, 36.
[65] Там же, VIII, 282.
[66] Там же, VI, 36.
[67] Пользуюсь здесь формулировкой Л. Пумпянского. См. ниже его статью «Стиховая речь Лермонтова».

НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

Статья М. Штокмара

«Что такое народность в литературе? Отражение духа внутренней и внешней его жизни, со всеми ее типическими оттенками, красками и родимыми пятнами... ...У кого есть талант, кто поэт истинный, тот не может не быть народным»[1].

«Литература есть сознание народа: в ней, как в зеркале, отражается его дух и жизнь; в ней, как в факте, видно назначение народа, место, занимаемое им в великом семействе человеческого рода, момент всемирно-исторического развития человеческого духа, который он выражает своим существованием»[2].

Приведенные слова Белинского, характеризующие признаки самобытности писателя и поэта, определяют в то же время границы и сферу действия иностранных влияний, которые, начиная с XVIII в., мощным потоком хлынули в русскую литературу и стимулировали ее быстрый рост. Эти влияния, естественно, учитывались не без существенных преувеличений нашим литературоведением, которое не всегда умело разглядеть под покровом заимствованных форм элементы оригинального творчества, служившего отражением того «сознания» русского народа, о котором говорил Белинский.

Цитированные формулировки, высказанные Белинским в общей форме, бесспорно применимы к ряду великих русских писателей первой половины XIX в., которым принадлежит создание подлинно самобытных произведений русской литературы. При всей глубине и разносторонности своих связей с культурными традициями западно-европейской литературы, Лермонтов в такой же степени, как и Пушкин, должен быть признан русским народным поэтом.

В своей статье «Стихотворения М. Ю. Лермонтова» Белинский пророчески заявлял: «...уже не далеко то время, когда имя его в литературе сделается народным именем и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах...»[3].

Но такое применение к Лермонтову наименования народного поэта, базирующееся на оценке его поэтического творчества, сохраняет свою силу до тех пор, пока ему придается обобщающий характер. У нас употребляется термин «народный поэт» и в ином, более специальном значении этого слова. Мы нередко называем народными поэтами представителей так называемой «устной», фольклорной традиции русской литературы. Был ли Лермонтов—создатель «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»—«народным поэтом» в таком специальном понимании этого термина? Чисто внешние, формаль-

ные признаки как будто с неизбежностью приводят к отрицательному решению: Лермонтов принадлежал к дворянскому, а не к крестьянскому сословию, воспитывался в обстановке помещичьей усадьбы, затем жил в Москве, в Петербурге, а не в деревне, служил офицером, а не занимался хлебопашеством, наконец, был грамотен и сам написал «Песню про купца Калашникова», а не «сказывал» ее ученому-этнографу, вооруженному карандашом и бумагой или фонографом. Для позитивного литературоведения XIX в. скоморошьи гусли, звон которых сопровождал «сказывание» «Песни про купца Калашникова», были, разумеется, не чем иным, как обыкновенной бутафорией, и Лермонтов в роли сказителя казался не более правдоподобным, чем любое «действующее лицо», загримированное соответствующим образом для любительской постановки «на домашнем театре». Однако надо полагать, что для историков литературы и критиков XIX в. такое отношение к «Песне» Лермонтова диктовалось не только тем, что ее автор не подходил по своим внешним признакам к каноническому типу народного певца или сказителя. Убеждение в неподлинности, поверхностной подражательности произведения Лермонтова само собой вытекало из правильно осознанных трудностей, которые должны были возникнуть перед этим выходцем из дворянско-помещичьей среды, городским жителем, усвоившим с детских лет рафинированную речь наиболее культурных слоев русского общества, в его попытке не только заговорить на языке «простого» народа, но и создать большое по объему литературное произведение в духе своеобразной и не до конца понятной его современникам древней эпической традиции русских сказителей. Невозможно было предположить, что Лермонтов справился с этими трудностями. И в глазах некоторых историков литературы, даже и без сопоставлений «Песни» Лермонтова с памятниками народного творчества, из этого, естественно, должно было сложиться убеждение, что он и не справился с ними, что из под его пера вышло произведение подражательное, со всеми недостатками, присущими подобным сочинениям.

«В основании этой поэмы лежит антихудожественная мысль, составляющая, с точки зрения художественного творчества, главный источник ее слабости и недостатков,—мысль о подражании... Истинно-художественное произведение должно быть оригинально»[4]. Приведенное заявление, принадлежащее Ц. Балталону, автор, с своей точки зрения вполне последовательно, завершил следующими строгими педагогическими «выводами»: «Эта „Песня“, как слабое произведение, не должна входить в число образцовых произведений Лермонтова, обязательно изучаемых в классе»[5].

Точка зрения Ц. Балталона, подкрепленная им посредством крайне пристрастного и одностороннего разбора «Песни про купца Калашникова», оказалась, к чести русского литературоведения, все же явлением единичным. С отповедью Балталону, правда не слишком глубоко мотивированной, тогда же выступил С. Брайловский, защищавший прямо противоположные тезисы: «„Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова“—вполне самостоятельное оригинальное произведение Лермонтова, весьма удачно написанное в народном стиле и превосходно воспроизводящее народные темы... ...В художественном отношении это одно из замечательнейших произведений русской литературы»[6].

В цитированных выше заявлениях Ц. Балталона и его оппонента с наибольшей яркостью наметилось двойственное отношение к «Песне про купца Калашникова» со стороны представителей русской критики и истории литературы. Эта двойственность отчасти проявилась даже в знаменитой статье Белинского о стихотворениях Лермонтова: «...если мы остановились на „Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова", которую сами признаем художественною, то потому, что, во-первых, самая ее художественность более

ЛЕРМОНТОВ
Акварель А. Клюндера, 1839 г
Институт литературы, Ленинград

или менее условна, ибо в этой „Песни" он подделывается под лад старинный и заставляет гусляров петь ее; во-вторых, эта „Песня" представляет собою факт о кровном родстве духа поэта с народным духом и свидетельствует об одном из богатейших элементов его поэзии, намекающем на великость его таланта»[7].

Разумеется, слово «подделывается» в устах Белинского не имеет того вульгаризаторского смысла, какой в конце XIX в. вкладывал Ц. Балталон в свои заявления о подражательной основе «Песни про купца Калашникова». Сам Белинский дал развернутую оценку «Песни», в которой не

только закрепляется подлинная художественность произведения Лермонтова, но даже выявляется характерное для Белинского предпочтение, отдаваемое им произведениям искусственной литературы перед фольклором: «...нельзя довольно надивиться поэту: он является здесь опытным, гениальным архитектором, который умеет так согласить между собою части здания, что ни одна подробность в украшениях не кажется лишнею, но представляется необходимою и равно важною с самыми существенными частями здания, хотя вы и понимаете, что архитектор мог бы легко, вместо нее, сделать и другую. Как ни пристально будете вы вглядываться в поэму Лермонтова, не найдете ни одного лишнего или недостающего слова, черты, стиха, образа; ни одного слабого места: все в ней необходимо, полно, сильно! В этом отношении, ее никак нельзя сравнить с народными легендами, носящими на себе имя их собирателя—Кирши Данилова: то детский лепет, часто поэтический, но часто и прозаический, нередко образный, но чаще символический, уродливый в целом, полный ненужных повторений одного и того же; поэма Лермонтова—создание мужественное, зрелое, и столько же художественное, сколько и народное. Безыменные творцы этих безыскусственных и простодушных произведений составляли одно с веющим в них духом народности; они не могли от нее отделиться, она заслоняла в них саму же себя; но наш поэт вошел в царство народности как ее полный властелин и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество: даже в минуту творчества он видел ее пред собою, как предмет, и так же по воле своей вышел из нее в другие сферы, как и вошел в нее. Он показал этим только богатство элементов своей поэзии, кровное родство своего духа с духом народности своего отечества; показал, что и прошедшее его родины так же присуще его натуре, как и ее настоящее; и потому он, в этой поэме, является не безыскусственным певцом народности, но истинным художником—и если его поэма не может быть переведена ни на какой язык, ибо колорит ее весь в русско-народном языке, то тем не менее она—художественное произведение, во всей полноте, во всем блеске жизни, воскресившее один из моментов русского быта, одного из представителей древней Руси»[8].

Следы той же двойственности решения вопроса о степени самостоятельности Лермонтова мы находим и в недвусмысленно высокой оценке, высказанной С. Шевыревым в рецензии на издание «Стихотворений М. Лермонтова» (1840), которую Ц. Балталон даже цитировал в своей полемике с Брайловским, доказывая подражательный характер «Песни про купца Калашникова»[9]: «Первое стихотворение, в котором стихотворец-протей является во всем блеске своего дарования, есть, конечно, П е с н я п р о у д а л о г о к у п ц а К а л а ш н и к о в а (1837)—мастерское подражание эпическому стилю Русских песен, известных под именем собирателя их Кирши Данилова. Нельзя довольно надивиться тому, как искусно поэт умел перенять все приемы Русского песенника. Очень немногие стихи изменяют стилю народному. Не льзя притом не сказать, что это не набор выражений из Кирши, не подделка, не рабское подражание,—нет, это создание в духе и стиле наших древних эпических песен. Если где свободное подражание может взойти на степень создания, то конечно в этом случае: подражать Русской песни, отдаленной от нас временем, не то что подражать поэту, нам современному, стих которого в нравах и обычаях нашего искусства. К тому же содержание этой кар-

тины имеет глубокое историческое значение—и характеры опричника и купца Калашникова чисто народные»[10].

Если отбросить в приведенных выше отзывах наших критиков и историков литературы момент чисто оценочный, то перед нами возникает во всей присущей ему сложности вопрос о степени самостоятельности произведения Лермонтова. Решение этого вопроса, как мы видели, до сих пор было представлено в русском литературоведении не только резко противоположными формулировками Ц. Балталона и С. Брайловского, но и рядом более умеренных и, пожалуй, несколько уклончивых высказываний, в которых признавался самый факт подражания, но в нем при этом энергично акцентировалось участие творческой индивидуальности поэта, которое придало «Песне про купца Калашникова» характер вполне оригинального произведения.

Вопрос о самостоятельности произведения Лермонтова, поставленный как конкретная историко-литературная проблема, допускает два способа разрешения, разумеется, нисколько не исключающих друг друга: 1) разыскание возможных биографических, бытовых, исторических и литературных (в частности специально фольклорных) источников «Песни» Лермонтова; 2) анализ языка, стиля и стиха произведения Лермонтова в сопоставлении с лексикой, стилистикой и стиховыми формами русской народной поэзии и предшествующих Лермонтову опытов литературной стилизации народного эпоса и лирики.

Первая из намеченных линий исследования представлена в нашем литературоведении рядом работ, в которых довольно обстоятельно подобран соответствующий материал. В этой области я ограничиваю свою задачу подведением некоторых итогов, которые окажутся небезразличными для окончательных выводов. Другая сторона проблемы—язык, стиль и стихосложение «Песни про купца Калашникова» в их отношении к традициям «искусственной» литературы и фольклора—до сих пор почти вовсе не подвергалась рассмотрению. Ей в основном и посвящена настоящая работа.

I

Наши биографические сведения, относящиеся к годам детства и юности Лермонтова, трудно признать сколько-нибудь удовлетворительными. Мы очень смутно и обще представляем себе круг интеллектуальных интересов, учебную программу, объем и характер ознакомления юного Лермонтова с произведениями литературы. Поэтому усилия, приложенные исследователями генезиса «Песни про купца Калашникова» к выяснению источников знакомства поэта с фольклорной песенной традицией, позволили им лишь в незначительной степени выйти за пределы материалов, собранных П. А. Висковатовым в его «Очерке жизни и творчества Лермонтова»[11].

В Тарханах, где протекли детские годы Лермонтова, он мог слышать народные песни в живом исполнении у себя дома. «Святками каждый вечер приходили в барские покои ряженые из дворовых, плясали, пели, кто во что горазд»[12]. Однако и в будничной обстановке обстоятельства, несомненно, благоприятствовали ознакомлению мальчика с образцами народного творчества, о чем свидетельствует насыщенный автобиографическими чертами отрывок из начатой повести, посвященной детству Саши Арбенина.

«Уже самое имя Арбенина,—замечает Висковатов,—столь часто встречающееся в разнородных сочинениях Лермонтова и всегда являющееся как бы прототипом свойств самого автора, дает нам право видеть в главных чертах Саши рассказ, взятый из истории детского развития самого Михаила Юрьевича. Саша Арбенин живет в деревне, окруженный женским элементом, под руководством няни. Няня эта заведует хозяйством, и с нею странствует Саша по девичьим, или же девушки приходят в детскую»[13].

«Саше было с ними очень весело,—говорится в повести.—Они его ласкали и целовали наперерыв, рассказывали ему сказки про волжских разбойников, и его воображение наполнялось чудесами дикой храбрости и картинами мрачными и понятиями противуобщественными»[14].

Позднее, после переезда в Москву, новым источником фольклорной поэзии оказалось для Лермонтова знакомство с домашним учителем русской словесности у Столыпиных, семинаристом Орловым. По свидетельству А. Д. Столыпина, «Лермонтов... беседовал с семинаристом и этот „поправлял ему ошибки и объяснял ему правила русской версификации, в которой молодой поэт был слаб“; ...охотно слушал он народные песни, с которыми тот знакомил его»[15].

Уже в 1830 г. юный Лермонтов умел высоко ценить русскую народную песню. Он отмечает в своей тетради: «...если захочу вдаться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.—Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская,—я не слыхал сказок народных: в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности»[16].

Немало усилий употребляют наши исследователи, чтобы показать роль Московского университета в формировании литературных взглядов Лермонтова, в частности его интереса к истории и фольклору. Как известно, в 1828 г. Лермонтов поступил в Университетский благородный пансион, а к 1830—1832 гг. относится его пребывание в Московском университете. Среди преподавателей пансиона Висковатов упоминает А. З. Зиновьева, Д. Н. Дубенского (известного своими примечаниями на «Слово о полку Игореве»), А. Ф. Мерзлякова и Д. М. Перевощикова. «Мерзляков тем более должен был повлиять на Лермонтова, что давал ему частные уроки и был вхож в дом Арсеньевой»,—прибавляет Висковатов[17].

К числу возможных наставников Лермонтова П. Владимиров склонен, повидимому, отнести, кроме Мерзлякова, еще Снегирева (занимавшегося русскими народными пословицами, песнями и лубочными картинками), Погодина (пробовавшего свои силы не только в научных исследованиях, но и в художественном воспроизведении русской старины), Надеждина (впоследствии известного этнографа, издателя «Телескопа», в котором помещались статьи по русской народной поэзии), Каченовского, а среди сотоварищей Лермонтова по университету он называет Киреевского, К. Аксакова, Белинского, В. Пассека и др.[18].

Все эти указания можно принять лишь с рядом существенных ограничений.

«Когда учился в университете Лермонтов,—отмечает Висковатов,— то не было уже Мерзлякова. Шевырев, приобретший на первый раз большую, но не долгую популярность, появился на кафедре немного позднее, а Надеждин начал читать лишь в 1832 году, и Лермонтов мог слушать его только в последнее полугодие своего пребывания»[19].

«Что же касается Снегирева, то он,—по указанию П. Давидовского,— читал в университете римскую словесность и археологию, так что курсы его с русской народной поэзией имели очень мало связи, если только таковая и была»[20].

Такими же оговорками приходится сопроводить соображения о влиянии на Лермонтова товарищей по университету. По словам Н. Мендельсона, «он словно не заметил в их шумной толпе К. Аксакова, Белинского, Пас-

КУЛАЧНЫЕ БОЙЦЫ
Деревянная гравюра XVIII в.
Музей изобразительных искусств, Москва

сека, П. Киреевского, уже в 1830 г. начавшего свой памятный труд по собиранию народных песен»[21].

«Чтобы Лермонтов в университете был знаком с Белинским—сомнительно»,—указывает Висковатов[22].

«В первое время пребывания в университете Лермонтов чуждался товарищей»[23].

По словам Вистенгофа, «этот человек, казалось, сам никем не интересовался, избегал всякого сближения с товарищами, ни с кем не говорил, держал себя совершенно замкнуто и в стороне от нас, даже и садился он постоянно на одном месте, всегда отдельно, в углу аудитории у окна; по обыкновению, подпершись локтем, он читал с напря-

женным, сосредоточенным вниманием, не слушая преподавания профессора...»[24].

Таким образом, как бы ни казалось убедительным предположение П. Владимирова: «быть может, Москве и Московскому университету Лермонтов по преимуществу был обязан более сериозным знакомством с русской народной поэзией, с русской историей»[25], эта формулировка, в свете наших биографических сведений о Лермонтове, полностью сохраняет свой гипотетический характер, сообщенный ей самим автором.

Из позднейших сведений о жизни Лермонтова исследователи генезиса «Песни про купца Калашникова» отмечают любопытное свидетельство крестьянки села Тарханы, А. П. Ускоковой, о кулачном бое между крестьянами, который был устроен Лермонтовым в Тарханах зимой 1836 г., т. е. во время или непосредственно перед написанием «Песни»[26].

Прежде чем закончить наш обзор биографических данных, привлеченных литературоведами для выяснения истории создания лермонтовского произведения, необходимо вкратце остановиться на попытке включить в рассмотрение интересующего нас вопроса факты, почерпнутые из быта современного Лермонтову общества. В «Выдержках из записной книжки» П. Мартьянова[27] рассказывается следующее происшествие, имевшее место в Москве «после польской компании 1831 г.». На одной из окраин Москвы жил богатый купец с молодой, чрезвычайно красивой женой. Однажды ее увидел в церкви блестящий повеса, гусарский офицер, славившийся по Москве своими кутежами и эксцентрическими выходками. Несмотря на замкнутость и строгий надзор, под которым, по купеческим обычаям, состояла молодая красавица, гусар сделал попытку проникнуть в дом, но безуспешно: купец отказался от знакомства с ним и усилил предупредительные меры. Через некоторое время случился большой праздник, и, когда купчиха с провожатыми возвращалась из церкви домой, ее схватили, усадили в сани, запряженные лихой тройкой, и увезли. Все попытки мужа разыскать свою жену при помощи полиции оказались напрасными до тех пор, пока по прошествии трех дней та же тройка не доставила похищенную домой. Оскорбленный муж бросился жаловаться к высшим властям, но московский генерал-губернатор кн. Д. В. Голицын стал склонять купца на мировую, и тому ничего не оставалось делать, как подчиниться столь могущественному посредничеству. В одном из московских ресторанов за роскошным и многолюдным обедом состоялось «примирение». После обеда, по предложению купца, обиженный и обидчик стали играть в карты. Сначала счастье склонялось по очереди на сторону то одного, то другого. Вдруг, проиграв довольно крупную ставку, купец бросает гусару обвинение в шулерстве и дает ему пощечину. Выхватив саблю, гусар хотел зарубить оскорбителя, но его удержали. Купца отправили на съезжую, и там он написал к генерал-губернатору письмо, в котором объяснял свой поступок как мщение за нанесенное его жене бесчестие, а наутро после этого повесился. Сообщение Мартьянова заключается следующими словами: «Вот это-то печальное событие, как рассказывал мне один из товарищей М. Ю. Лермонтова, некто И. И. Парамонов, и натолкнуло поэта на мысль написать сказку о купце Калашникове, которой, конечно, дана более блестящая по содержанию форма».

Рассказ Мартьянова, как мы видим из его последнего примечания, имеет прямой целью показать источник лермонтовской «Песни про купца Калашникова». Это обстоятельство заставляет исследователя отнестись

к нему с такой же сдержанностью, как и к другим аналогичным свидетельствам мемуаристов. Правда, совпадение подробностей у Лермонтова и Мартьянова не достигает такой полноты, при которой история купца и гусара приобрела бы очевидный характер нарочитого сочинительства. Но все же странно, что этот вопиющий случай, имеющий к тому же романическую подкладку, не известен нам, безотносительно к произведению Лермонтова, по мемуарам или переписке того времени. К тому же в студенческие годы Лермонтов, даже и в порыве нехарактерной для него сообщительности, не мог указать своему товарищу Парамонову историю похищения купчихи в качестве источника «Песни про купца Калашникова» по той причине, что «Песня» в то время не была написана. Таким образом, в руках исследователя остается на выбор несколько довольно шатких предположений: что указание Лермонтова касалось возникшего уже в университете (?) замысла, а не самой «Песни про купца Калашникова», либо что указание было сделано не в университетские годы, а после 1837 г., либо что со стороны Лермонтова вообще не было никакого указания, а сопоставление «Песни» с московским происшествием принадлежит самому Парамонову. Из всех этих версий сколько-нибудь вероятна лишь последняя, но она только повышает опасения в некоторой нарочитости самого рассказа, который, к тому же, мы знаем из вторых рук.

Сообщение Мартьянова вызвало попытку П. Давидовского связать данные его рассказа с фактами биографии Лермонтова и, исходя из этого, обосновать историю возникновения сюжета «Песни про купца Калашникова» мотивами личной жизни поэта. Он пишет: «Период времени между 1835 и 1837 годами в жизни Лермонтова ознаменован событием, послужившим причиною тяжелых нравственных страданий. Дело в том, что поэт, со времени пребывания своего в Московском университете, был влюблен в одну молодую девушку В. А. Лопухину. В 1835 году Лермонтов получает известие о том, что любимая девушка вышла замуж за Бахметева. Это известие сильно возмутило поэта, вызвало в нем негодование по адресу Лопухиной»[28].

Далее автор подчеркивает связанные с переживаниями поэта по случаю замужества В. А. Лопухиной автобиографические черты в его повести «Княгиня Лиговская» и драме «Два брата». В последней дело кончается тем, что Лиговский увозит свою жену в деревню, где и запирает ее под строгий надзор: «Запру вас в степной деревне, и там извольте себе вздыхать, глядя на пруд, сад, поле и прочие сельские красоты, а подобных франтиков за версту от дому буду встречать плетьми и собаками... Ваша любовь мне не нужна, сударыня! Я, слава богу, не так глуп, но ваша честь—моя честь! О, я отныне буду ее стеречь неусыпно!»[29].

Давидовский не замечает, что затворничество жены проектируется Лиговским в качестве репрессии за измену. Он сопоставляет приведенный отрывок с затворничеством купчихи в рассказе Мартьянова, которое вызвано специфическими обычаями купечества и предшествует вынужденному любовному приключению красавицы. В этих ситуациях Давидовский находит «значительное сходство» и делает вывод: «Лермонтову, видимо, вспоминалась слышанная им трагическая история, когда он переживал тяжелые муки по поводу выхода замуж Лопухиной»[30]. «Как раз тогда же, в 1836 г.,—пишет Давидовский,—Лермонтов начинает работать над „Песней о Калашникове“, начинает собирать для нее материалы, наталкивается на факты из царствования Грозного или вспоминает

их, припоминает предносившийся ему уже в „Двух братьях“ образ купеческого дома и случившийся в нем трагический факт. Что в 1836 году он работал над „Песней“, доказывает то, что зимою Лермонтов, побывав в Тарханах, устраивает между крестьянами кулачный бой»[31] (?!). «Если принять во внимание, что Лермонтов написал „Боярина Оршу“ в 1835 году, что, следовательно, накануне тех событий, которые взволновали его душу, он уже занимался эпохой Грозного, то для нас станет ясно, почему поэт перенес борьбу за обладание любимой женщиной, имевшую трагический конец, в эпоху Грозного, где он, как мы видели, находил параллели и слышанному им рассказу, и отчасти постигшему его удару. Тогда же у него, лихого кавалериста, могли возникнуть мысли о том, как выйти из создавшегося положения дел, могла мелькнуть мысль о борьбе за потерянную Лопухину, о борьбе последней, страшной, тем более, что он, как натура молодая, страстная, пылкая, никогда не чуждался этой борьбы, никогда не отступал перед препятствием без боя. По крайней мере мысль о дуэли, о борьбе за предмет любви встречается в драме „Два брата“»[32].

«Если же он занимался эпохой Грозного, то неудивительно, что у него появилась мысль свести соперников на смертном бою, на бою кулачном, которые устраивались в Москве, судя по народным песням»[33].

«Итак,—подводит итоги Давидовский,—замужество Лопухиной, послужившее причиной страданий Лермонтова и вызвавшее два его произведения, сыграло решающую роль и в создании „Песни о Калашникове“— оно натолкнуло поэта на сюжет»[34].

Необходимо отметить, что мысль Давидовского сопоставить «Песню про купца Калашникова» с интимными переживаниями Лермонтова, вызванными замужеством В. А. Лопухиной, и связать их при помощи двух посредствующих звеньев—драмы «Два брата» и рассказа Мартьянова, является крайним выражением наивного биографизма, неоднократно проявлявшегося в русском литературоведении. Никаких специальных аргументов концепция Давидовского для своего опровержения, повидимому, не требует.

Гораздо более скромное и в то же время убедительное впечатление производят исторические материалы, подобранные исследователями в качестве параллелей к «Песне про купца Калашникова». В цитированной выше работе П. В. Владимиров приводит из «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина «упоминание из эпохи Иоанна Грозного о чиновнике Мясоеде Вислом, который имел прелестную жену: ее взяли, обесчестили, а мужу отрубили голову»[35].

П. Давидовский[36] пополняет этот материал следующей выдержкой из «Истории» Карамзина: «В июле месяце 1568 года, в полночь, любимцы Иоанновы, князь Афанасий Вяземский, Малюта Скуратов, Василий Грязной с царскою дружиною вломились в домы ко многим знатным людям, дьякам, купцам; взяли их жен, известных красотою, и вывезли из города. В след за ними, по восхождении солнца, выехал и сам Иоанн, окруженный тысячами кромешников. На первом ночлеге ему представили жен: он избрал некоторых для себя, других уступил любимцам, ездил с ними вокруг Москвы...; возвратился в Москву, и велел ночью развести жен по домам: некоторые из них умерли от стыда и горести»[37].

Эти цитаты полезны и нужны, конечно, не для того, чтобы, подобно Владимирову, доказывать, что «Лермонтов пользовался „Историей“ Карамзина для своей „Песни о Калашникове“»[38]. Лермонтов, бесспорно,

читал «Историю» Карамзина независимо от своих литературных замыслов, а факты, подобные приведенным выше, крепко западают в память на всю жизнь даже без напоминаний такого типа, как мартьяновская история. Точного сюжетного совпадения с Карамзиным (так же как и с Мартьяновым) у Лермонтова нет, но без знания таких фактов, какие приведены у Карамзина, «Песня про купца Калашникова», разумеется, не могла возникнуть.

«Сюжет „Песни“,— пишет Владимиров,— нельзя назвать строго историческим. В истории времени Иоанна Грозного—единственного истори-

КУЛАЧНЫЕ БОЙЦЫ
Фарфор Гарднера, 1840-е гг.
Музей фарфора, Кусково

ческого лица в поэме Лермонтова—мы не находим ни опричника Кирибеевича из семьи Малютиной, ни купца Калашникова. „Песня“ не связана также и с теми историческими событиями эпохи Иоанна Грозного, которые воспеваются народными песнями, как взятие Казани, покорение Сибири, или даже как женитьба царя и отношения его к сыну. Сюжет „Песни“ представляет вымышленную быль, повесть, нарисованную на фоне эпохи Иоанна Грозного»[39].

Таким образом, для произведения Лермонтова характерен не историзм имен и событий, а историзм в воссоздании быта и колорита эпохи. «Песня про царя Ивана Васильевича», по замечанию Владимирова, «выделяется из всех произведений Лермонтова замечательным воспроизведением русской народной поэзии и русского быта XVI в.»[40].

В связи с этими наблюдениями приобретает особый интерес то обстоятельство, что источником Лермонтова в обрисовке личности Ивана Грозного оказывается не научная историография того времени, а фольклор— так называемые «исторические песни». По словам Владимирова, «в изображении Ивана Васильевича Лермонтов следовал не Карамзину, а русским народным песням»[41]. Это заявление получает дальнейшую детализацию во второй части работы П. Давидовского. «По Карамзину,— говорит он,—Иоанн—это тигр, который „упивался кровью агнцев", это „неистовый кровопийца в летах мужества и старости", словом, Карамзин лишает его всякого нравственного достоинства, допуская лишь, что он только в крайностях зла является как бы призраком великого монарха»[42].

Ряд исторических романов первого пятилетия 30-х годов XIX в. целиком воспроизводит взгляды Карамзина на личность Грозного.

«Лермонтов же оказался в стороне от господствовавших литературных и исторических воззрений, и потому необходимо искать других источников, откуда он мог почерпнуть данные для освещения личности Грозного. Таким источником явились для него народные песни»[43].

«Если пересмотреть исторические песни об Иоанне Грозном, то мы увидим, что в них нет такого безапеляционного приговора над царем, какой был вынесен нашим историком, что образ Грозного здесь более всесторонен... Правда, народные песни знают и о казнях Грозного, знают об убийстве им сына, но они же отмечают и способность царя к раскаянию, отмечают его отходчивость... Эта-то отходчивость царя, его справедливость вместе с крутостью и частыми вспышками гнева и роднит образ Грозного народных песен с образом его у Лермонтова, заставляя предполагать, что Лермонтов примкнул в данном случае к народному воззрению на Грозного»[44].

Переходя к обзору фольклорных источников «Песни про купца Калашникова», выявленных в работах, посвященных ее генезису, следует констатировать, что влияние народной поэзии в более ранних произведениях Лермонтова оказывается довольно ограниченным и неглубоким. В характеристике нескольких произведений 1829 г., рассматриваемых П. Владимировым (напр., «Русская мелодия»), ему приходится отметить, что в это время Лермонтов «еще далек от народно-поэтического стиля». В стихотворении того же года «Преступник», «несмотря на то, что выступает „атаман честнóй", народно-бытового элемента нет, если не считать двух-трех выражений: „добрых молодцов", „волюшки"... ...В 1829 году Лермонтов набрасывает отрывок „Олег" совершенно в стиле „Дум" Рылеева... Замышляя в этом „Олеге" „начертать времен былых простую повесть", Лермонтов не владел еще ни формой, ни содержанием народно-былевых созданий»[45].

Едва ли значительно продвинулось усвоение Лермонтовым народно-поэтического стиля и в его стихотворении «Атаман» (1831), которое является переложением песни о Степане Разине, утопившем в Волге свою любимую красавицу. «Мы найдем тут, правда, „атамана честнóго", „доброго молодца", „Волгу широкую", „дорогу столбовую", „дубовый стол", но,—замечает Н. Мендельсон,—все это шаблонно, не ярко, дышит условностью...»[46].

Среди произведений этого времени особое положение занимает «Песня» 1830 г.: «Что в поле за пыль пылит», которая была опубликована в 1875 г. и, видимо, предназначалась Лермонтовым для помещения в задуманной

им поэме или драме «Мстислав»[47]. Эту песню некоторые исследователи рассматривали как попытку художественной обработки или «пересказ» народной песни. «Надо думать,—возражает Н. Мендельсон—что, осуществись замысел „Мстислава“ в те годы, к которым относятся наброски его плана, народная песня явилась бы там в обработанном виде, но то, что мы читаем теперь под именем „Песни“ Лермонтова 1830 г., предназначенной для „Мстислава“, отмечено чертами неподдельной народной поэзии, стоит резко-одиноко среди аналогичных произведений того же периода и, по всей вероятности, представляет выписку из какого-нибудь песенного сборника, или запись, сделанную поэтом со слов какой-нибудь нянюшки»[48]. Необходимо, однако, добавить, что и наличие подобной записи в рукописях Лермонтова само по себе является весьма показательным.

К наброску плана «Мстислава», кстати, относится любопытное наблюдение Владимирова: «Сюжет драмы „Мстислав Черный“ заканчивается, подобно „Песне“ о Калашникове, смертью бойца, который „умирая просит, чтобы над ним поставили крест и чтобы рассказали его дела какому-нибудь певцу, чтобы этой песнью возбудить жар любви к родине в душе потомков“»[49].

В стихотворениях 1831 г. «Атаман» и «Воля», из которых последнее вошло в неоконченную историческую повесть Лермонтова «Вадим», мы сталкиваемся с разработкой мотивов так называемых «разбойничьих песен», которые, повидимому, вызывали стойкий интерес поэта и сыграли позднее немалую роль в создании «Песни про купца Калашникова». Этот интерес дал ощутительные результаты уже в упомянутой повести Лермонтова «Вадим» (1832). «На фоне мелодраматической любовной истории Вадима здесь разбросан ряд живых народных сцен, картинок из крепостного быта, из жизни казачества. Их колоритный народный язык и теперь останавливает внимание и показывает, что юноша-поэт вполне овладел народной речью. Повесть обвеяна поэзией народных преданий и разбойничьих песен»[50]. «В главе XIII Ольга поет песенку („Воет ветер, светит месяц“), напоминающую народные песни о разлуке молодца с девицей. Поет песню и казак (гл. XIV), „беззаботно бросив повода и сложа руки“»[51].

«Близким предвестием „Песни про купца Калашникова“ служит,—по замечанию Н. Мендельсона,—„Боярин Орша“ (1835—1836)». Правда, и в этой поэме Владимирову, а за ним и Мендельсону приходится отметить такую «незначительность исторического и народно-бытового элемента»[52], что «Лермонтов впоследствии смело мог переносить из нее целые строфы в „Мцири“, но в общем замысле ее чувствуется нечто от народных песен о Ваньке-клюшнике, а в первых стихах мы встречаем и Грозного, осыпающего милостями любимого боярина, дающего ему „с руки своей кольцо, наследие царей“, и упоминание об опричнике, „огорчившем“ Оршу»[53].

Разыскания фольклорных текстов, которые в той или иной степени могли послужить Лермонтову материалом для «Песни про купца Калашникова», были гораздо более успешными, чем изложенные выше биографические, исторические и историко-литературные исследования ее источников. Правда, и посейчас остается неясным, какие конкретные песенные сборники, кроме «Древних российских стихотворений» Кирши Данилова, были знакомы Лермонтову, но при всей желательности собирания подоб-

ных сведений это не означает, что исследователю следует отказаться от использования фольклорных текстов, собранных и изданных после 1837 г.— времени создания лермонтовской «Песни». Позднейшие, несравненно более богатые и доброкачественные фольклорные собрания XIX в. хоть до некоторой степени могут компенсировать историка литературы за невозможность восстановить устные, живые источники народной песни, использованные Лермонтовым, быть может, в довольно широком масштабе.

Форма эпической песни, которую Лермонтов избрал для своего произведения, подчеркнута прежде всего ее изложением от лица гусляров-скоморохов, начинающих «Песню» «запевкой» и заканчивающих ее традиционным «славлением» боярина, боярыни и «всего народа христианского». Кроме того, отдельные главы[54] (первая и вторая) замыкаются одной и той же короткой самостоятельной концовкой, также адресованной боярину и боярыне. Образцы таких зачинов и припевок Владимиров указывает в песнях о Госте Терентьище и о Михаиле Скопине из сборника Кирши Данилова: «садитесь на лавочки, поиграйте в гусельцы и пропойте-ко песенку», или:

То старина, то и деянье,
Как бы синему морю на утишенье,
А быстрым рекам слава до моря,
Как бы добрым людям на послушанье,
Молодым молодцам на перениманье,
Еще нам веселым молодцам на потешенье,
Сидючи в беседе смиренныя,
Испиваючи мед, зелено вино;
Где-то пиво пьем, тут и честь воздаем
Тому боярину великому
И хозяину своему ласкову[55].

И Владимиров и Мендельсон единодушно подчеркивают, что эти припевки гусельщиков и вообще следы песенных приемов гусляров-скоморохов встречаются преимущественно в песнях об Иване Грозном.

«Песня» Лермонтова, как известно, начинается изображением царского пира, мрачного настроения Кирибеевича и вопросами царя, заключающими в себе подозрение в злом умысле и угрозы. Ряд критиков и исследователей (Белинский, Висковатов, Владимиров, Давидовский, Мендельсон) указывает параллели к этой картине в песне о Мастрюке Темрюковиче из «Древних российских стихотворений» Кирши Данилова. Во время царского пира в палатах белокаменных «все князи, бояра, могучие богатыри... пьют, едят, потешаются..., а един не пьет, да не ест царской гость дорогой Мастрюк». Перед боем Мастрюк хвастает: «на ладонь их посажу, другой рукою раздавлю»[56]. По другим вариантам песни о Мастрюке, известным из «Песен, собранных П. В. Киреевским»[57], «царь обращается к гостю: „уж ты гой еси, мой любимый гость... не зло ли ты думаешь, не лихо ли складываешь?“. Царю докладывают, что Мастрюк хочет побороться. Но в Москве борцов не случилося. На клич выходят два брата родимые, по некоторым песням—два калашничка, или два брата, дети-то Кулашниковы (эти прозвища бойцов напоминают и прозвище героя Лермонтова—Калашникова)»[58].

Впрочем, «то же имя встречается и в песне, записанной Деминым в Калужской губернии:

У нас есть бойцы,
Удалые молодцы
Они люди Калашниковы...»[59].

В песнях о Мастрюке Владимиров отмечает также следующее обращение «удальца-бойца» к «сопротивнику»:

Ой ты гой еси, крестьянский сын!
Выходи скорей на борьбу со мной,
На борьбу со мной последнюю,
Что последнюю, драку смертную![60].

В одной из песен о Кострюке, вошедшей в «Онежские былины» А. Ф. Гильфердинга, имеется еще одна любопытная параллель к «Песне» Лермонтова, заключающаяся в разрешении

Ездить по иным городам и ярмонкам
Торговать всё товарами разныма,
Без дани, без пошлины,
Без государевой подати[61].

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунок В. Шварца, 1862 г.
Третьяковская галлерея, Москва

Необходимо отметить, что против изложенных попыток сближения опричника Кирибеевича с Мастрюком Темрюковичем выступил с развернутой критикой Ц. Балталон. С некоторыми его возражениями, как, например, с указанием, что «хвастовство перед боем—обычный эпический прием описания»[62], трудно не согласиться. Основные аргументы Балталона сводятся к тому, что в Мастрюке «главной темой... служит вопрос национальный, и в ней Мастрюк—татарин, чужак». Далее «роль, которую играет Мастрюк в самой песне, совершенно противоположна той, которая дана Кирибеевичу в „Песне" Лермонтова. В народной песне сам царь подговаривает двух московских бойцов, поборовши Мастрюка, раздеть его до нага и „нагого с круга спустить" для потехи и посрамления татарина». И, наконец, «Темрюкович не только не называется

опричником, но и не состоит вовсе на службе царской, не угождает царю, подобно Малюте Скуратову»[63]. Мы видим, что возражения Балталона направлены против общих сюжетно-тематических сопоставлений Мастрюка с «Песней» Лермонтова. Такого рода попытки были бы действительно малоплодотворными, но в собранных материалах мы имеем параллели к Лермонтову лишь в отдельных мотивах, ситуациях и даже оборотах речи. Эти параллели критикой Балталона, повидимому, нисколько не поколеблены.

Богатый фольклорный материал подобран исследователями к третьей главе «Песни про купца Калашникова». По указанию Владимирова, «существенной частью песен являются спросы царя и ответы молодца, причем царь, как и у Лермонтова, хвалит молодца за умелый ответ и с иронией жалует его казнью; иногда присоединяется и милость царя родным молодца—торговать безданно, беспошлинно. Казненного молодца, по его желанию, хоронят промеж трех дорог, ставят над могилою крест, и прохожие люди останавливаются перед этой могилой и крестом»[64].

В песне, записанной Н. С. Кохановской, мы читаем:

Повели младца в каменну Москву,
Ко Грозну царю.
Как и стал царь младца спрашивати
И допрашивати:
«Ты скажи, скажи, вдалый молодец,
Ты за что вбил мово подручника,
Молодого мово опричника?».
— Я скажу тебе, православный царь.
Я за что убил зла Татарченка:
Я убил его за дурны дела...[65].

Естественно напрашивающейся параллелью к картине допроса Калашникова Иваном Грозным является известная разбойничья песня «Не шуми, мати зеленая дубровушка» из Чулковского песенника[66], которую Лермонтов, как остроумно указывает Давидовский[67], мог знать и из «Капитанской дочки» Пушкина, изданной в 1833 г.:

Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать!
Я за то тебя, детинушка, пожалую
Середи поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной.

Приготовления к казни Калашникова у Лермонтова могли быть навеяны следующим описанием в песне из собрания Чулкова:

Что по той ли по широкой по дороженьке
Как ведут казнить тут добра молодца...
Перед ним идет грозен палач,
Во руках несет остер топор,
А за ним идут отец и мать,
Отец и мать, молода жена[68].

Отчасти на изображении приготовлений к казни могли сказаться, как отмечает Давидовский[69], и некоторые подробности соответствующей картины в «Полтаве» Пушкина.

Прощание Калашникова также находит ряд параллелей в фольклоре. Из Чулковского сборника:

Ах прости, прости, мир и народ божий,
Помолитеся за мои грехи,
За мои грехи тяжкие[70].

Из «Сказаний русского народа» Сахарова:

Вы, друзья братья, товарищи,
Поклонитесь моей молодой жене,
Молодой моей горькой вдовушке,
Малым детушкам, горьким сиротам[71].

Из собрания Рыбникова:

Как взвел князя на сруб высок,
На его место показанно,
Он молился Спасу чудному образу,
Он на все стороны низко кланялся[72].

Наконец, значительную близость к предсмертному наказу Калашникова отмечает Владимиров[73] в следующем песенном «завещании», приписываемом Степану Разину:

Схороните меня, братцы, между трех дорог:
Меж Казанской, Астраханской, славной Киевской;
В головах моих поставьте животворный крест,
Во ногах моих положьте саблю вострую.
Кто пройдет или проедет—остановится,
Моему ли животворному кресту помолится,
Моей вострой, вострой сабли испужается[74].

Или в «Сказаниях русского народа» И. Сахарова (I, 206):

Буде стар человек пойдет—помолится...
Буде млад человек пойдет—в гусли наиграется.

В заключение необходимо отметить и одну погрешность в бытовых деталях, которая обнаружилась при сличении «Песни» Лермонтова с фольклором.

«Можно заметить даже неточность против обычаев русской старины, сохранившихся и в современном народном быту, в изображении Лермонтова замужней женщины:

Косы русые, золотистые,
В ленты яркие заплетенные,
По плечам бегут, извиваются,
С грудью белою целуются.

В день свадьбы, как известно, косу русую расплетали у девицы, и, замужняя, она уже не могла красоваться русой косой,—почему в свадебных песнях и встречаются мотивы оплакивания косы—девичьей красы»[75].

Собранные в нашем обзоре сведения о фольклорных материалах, которые могли быть использованы Лермонтовым при создании «Песни про купца Калашникова», следует, повидимому, признать весьма показательными для оценки творческих приемов Лермонтова. Они вводят нас в ту атмосферу фольклорных традиций, которой дышал Лермонтов в пору создания своей «Песни», и наглядно иллюстрируют глубину усвоения поэтом этих традиций. Но в то же время перед нами вырисовывается еще одна существенная черта. Взятые в целом, материалы, которые были рассмотрены нами, с достаточным основанием могут быть названы и с т о ч н и к а м и «Песни про купца Калашникова». В отдельности же каждая из приводимых параллелей требует какого-то комментария и оговорок, ограничивающих полноту сопоставления. При большом с х о д с т в е отдельных ситуаций, мотивов, даже оборотов речи ни один из приведенных

образцов народной поэзии не допускает его прямолинейного отождествления с соответствующим отрывком из «Песни» Лермонтова. Особенно здесь следует подчеркнуть отсутствие точных словесных совпадений, за исключением обычных эпических формул, вроде традиционного обращения: «Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич». Такие словесные параллели, какие указывает Владимиров, как, например: «свадебкой», «седелечко черкесское», «испужалися»[76], производят впечатление искусственности и натянутости, так как, пользуясь народным языком, Лермонтов и не мог говорить иначе. Попытки во что бы то ни стало найти точные словесные параллели к лермонтовской «Песне» приводят к таким до комизма скромным результатам, как у Висковатова: «В былине „Иван Годинович" мы встречаемся с именем: Настасья Дмитриевна, напоминающим Алену Дмитриевну у Лермонтова»[77].

Приемы «заимствований» Лермонтова как нельзя лучше могут быть показаны на одной фольклорной параллели, которая, кстати, не была отмечена никем из исследователей генезиса «Песни про купца Калашникова». В припевках, замыкающих первую и вторую главы «Песни», в уста гусляров-скоморохов вкладываются следующие звонкие и «складные» стихи:

Ай, ребята, пойте—только гусли стройте!
Ай, ребята, пейте—дело разумейте!

В последнем из приведенных стихов нетрудно различить пословицу «пей, да дело разумей», которая, как известно, вошла также в басню Крылова «Музыканты». Но у Лермонтова она, оставаясь внешне почти неприкосновенной, изменена до неузнаваемости. Не только единственное число в глагольных формах заменено множественным, но, что важнее всего, уничтожено словечко «да», на котором держится весь смысл пословицы, основанной на противоположении ее частей. Зато осталась в целости внутренняя рифма «пейте—разумейте», которая единственно и нужна была Лермонтову для того, чтобы его припевка была не менее «складной», чем у заправского гусляра-скомороха:

Где-то пиво пьем, тут и честь воздаем.

Потому-то Лермонтов и оказывается неуловимым, когда его пытаются «поймать» на заимствовании, что он «не заимствовал, а свободно воспринимал и претворял в своем поэтическом сознании элементы народной поэзии, так им усвоенные, что вошли в плоть и кровь его творчества, создали новую форму, новый вид его»[78].

И если отыскание литературных параллелей узаконено обычаями в качестве неизбежного компонента историко-литературного анализа, то относительно произведения Лермонтова наиболее близким к истине будет решение, что не отдельные фольклорные отрывки, подобранные исследователями, а вся сокровищница русской народной поэзии в ее наиболее жизненных чертах является «параллелью» к «Песне про купца Калашникова».

II

Прежде чем приступить к рассмотрению лексики, стилистических средств и стихосложения в «Песне про купца Калашникова», а также в стилизациях народного стиха у предшествующих Лермонтову поэтов, необходимо подчеркнуть, что эти разделы мыслятся в настоящей работе

не как механическая последовательность глав, соответствующих нескольким самостоятельным проблемам, а как единая проблема, которая, будучи раздробленной на изолированные части, не может быть разрешена.

В сравнительно немногочисленных экскурсах, посвященных до сих пор русской фольклористикой вопросам народной поэтики, уже успел выработаться своего рода стандарт, требующий от исследователя рассмотрения некоторых специфических и характерных форм народно-поэтической речи, как, например, символика животных, птиц и растений, отрицательные сравнения, постоянные эпитеты и т. п., а также отдельных

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунок В. Шварца, 1862 г.
Третьяковская галлерея, Москва

элементов звуковой структуры, как, например, звукоподражание и звукопись, внутренние рифмы, клаузулы. В то же время подразумевается существование в разделе поэтики фольклора как бы самостоятельной главы, трактующей вопросы метрической организации народной поэзии или, точнее, ее ритмики. Такое разделение, при всей своей кажущейся стройности, в корне неправильно, и оно привело к тому, что ритмическое строение народного стиха, которому русские филологи посвятили немало работ, остается одним из самых неясных и запутанных отделов нашей теории литературы. Разностороннее рассмотрение вопросов стихосложения русского фольклора, разумеется, не входит в задание настоящей работы, а потому за деталями и доказательствами я вынужден отослать читателя к моим статьям на эту тему, которые появились в печати[79]. Но

некоторые общие положения, необходимые для понимания принципов, положенных в основу анализа «Песни про купца Калашникова», я вынужден здесь вкратце изложить.

В нашем литературоведении существуют три основные концепции русской народной ритмики: 1) силлабо-тоническая, или стопная, 2) музыкально-тактовая и 3) тоническая.

Попытка приложить стопы к русскому народному стиху, т. е. приравнять его, по крайней мере теоретически, к русской силлабо-тонике, принадлежит первому теоретику силлабо-тонического стиха в России, В. К. Тредиаковскому. Он сделал опыт разложения народно-песенных текстов на стопы, перенеся в эту область приемы членения поэтической речи на ритмические единицы, применявшиеся к обыкновенному «литературному» стиху. Аналогия, однако, оказалась неполной, а попытка в целом неудачной, так как русская народная ритмика лишена схематизма, и вместо одной основной стопы, как в стихотворении, написанном по правилам силлабо-тонической метрики, ее анализ потребовал приложения ряда разнородных стоп. Тем самым стопа в качестве принципа схематизации ритма потеряла, применительно к русскому народному стиху, всякий смысл, и усилия некоторых теоретиков XIX в. реставрировать это понятие в теории народной ритмики ни к каким результатам не привели.

Музыкально-тактовая теория ритма русского фольклора, наиболее последовательно представленная в работах акад. Ф. Е. Корша, исходит из идеи неразрывности словесных текстов народной песни с ее напевами. Из этой неразрывности сторонники музыкального истолкования народно-песенной ритмики делали вывод, что народный стих не существует как самостоятельная величина, а подчинен «общим законам музыкального ритма», которые управляют песенными напевами. Под «общими законами музыкального ритма» наши теоретики стиха подразумевали схемы музыкального такта, и вся их дальнейшая «исследовательская» работа свелась к прилаживанию текстов из различных фольклорных сборников к тактовым схемам. Эти последние рассматривались как универсальный ключ не только к анализу ритмической структуры народного стиха, но и к «восстановлению» ритма текстов, утерявших свой напев. Большое теоретическое недоразумение, кроющееся в музыкально-тактовой теории народного стиха, уже в самую пору ее изобретения могло быть устранено, при условии осведомленности ее авторов в литературе вопроса. Русскими музыкантами уже тогда было доказано, что характерной особенностью музыкальной ритмики русских песенных напевов является отсутствие в них тактового схематизма. Ритм русской народной песни в руках теоретика, навязывающего ей такты западно-европейской музыки, тем самым коверкается и разрушается, а потому музыкальное обоснование тактовой интерпретации русского народного стиха лишено научного значения.

Гораздо более наукообразной была разработка третьей—тонической—теории фольклорного стиха, которую предложил А. Х. Востоков, один из создателей русской филологической науки. Востоков не пытается схематизировать русский народный стих и выдвигает в качестве его ритмической единицы «прозодический период», в котором число неударяемых слогов является величиной переменной. Самое понятие «прозодического периода» было извлечено Востоковым из анализа ударений и слогового состава современного разговорного языка. Вкратце его теория сводится

к следующему. Словесные ударения кажутся нам равноценными лишь до тех пор, пока мы имеем дело с изолированными словами, вырванными из речевого потока. В процессе речи, как указывает Востоков, «сливаясь одни с другими как бы в один состав, теряют они либо усиливают свое ударение на счет близстоящих»[80]. Вот эти-то групповые или фразовые (или, как их часто называют, «логические») ударения, усилившиеся за счет близстоящих, Востоков и считает тем тоническим стержнем «прозодического периода», вокруг которого группируется переменное количество неударяемых слогов. Русский народный стих, по Востокову, измеряется не стопами, не слогами, а «прозодическими периодами», т. е. групповыми, фразовыми ударениями, число которых из стиха в стих остается неизменным. Неударяемые же слоги, разделяющие эти ударения, не учитываются, и Востоков совершенно исключает их из принадлежащей ему ритмической характеристики народного стиха.

Одним из существенных достижений Востокова необходимо признать отсутствие нарочитого схематизма в его определениях народной ритмики, который составляет основной порок уже рассмотренных нами теоретических опытов. Очевидно, ему же должны мы приписать чрезвычайно важное наблюдение, что в народном стихе ударяемые слоги отделены друг от друга бóльшим числом неударяемых слогов, чем в двух- и трехсложных стопах «литературного» стихосложения, так как «прозодический период» Востокова является более крупной ритмической единицей, чем упомянутые стопы. Но все же и с этой концепцией народного стиха далеко не все обстоит благополучно. Так, сам Востоков, исключивший неударяемые слоги из числа определителей фольклорной ритмики, квалифицирует обычную в народной поэзии вставку неударяемых частиц «да», «а», «то» и т. п. как вызванную требованиями «меры стиха». Далее, групповые ударения разговорного языка неоднородны, и в процессе речи некоторые из них получают преобладание над другими, значительно различаясь между собой по силе. Это лишает групповые ударения соизмеримости, которая необходима для того, чтобы принять их в качестве единицы измерения стихотворного ритма. Но наиболее важным обстоятельством, свидетельствующим против теории Востокова, является то, что, с одной стороны, многие песни явно различаются по ритму, а между тем состоят из равного числа «прозодических периодов», с другой—что несоблюдение равенства числа групповых ударений из стиха в стих представляет в народной поэзии достаточно заурядное явление. Иными словами, принципы Востокова в некоторых случаях оказываются недостаточными для определения ритма фольклорного стиха, а в других становятся в противоречие с исследуемым им материалом. Однако основная ошибка Востокова кроется в самом замысле, а не в деталях его исследования. Поэтому для ее устранения требуются не частичные поправки, а радикальный пересмотр его теории. При всей плодотворности попытки Востокова обосновать особенности данной стихотворной системы фактами языка, проведенная им аналогия между современной разговорной речью и языком русской народной поэзии была глубоко неправильной. Не аналогия, а противопоставление должно быть положено в основу подобного изучения.

К числу наиболее заметных отличий народно-поэтической речи от современного разговорного языка с точки зрения соотношения ударяемых и неударяемых слогов относится чрезвычайно богато представленная в русском фольклоре категория энклитик и проклитик, т. е. слов, которые

не несут ударения или теряют свое ударение в пользу предшествующего или последующего слова. В современном языке, помимо чисто служебных слов и частиц, энклитики и проклитики представлены главным образом перенесением ударения с существительного на предлог (напр., пó миру, и́з лесу, нá голову) и, значительно реже, с глагола на отрицание (напр., нé было, нé дал). Надо думать, что эти формы, вероятно, имели в древнерусском языке гораздо большее распространение, чем в языке нашего времени. Те энклитики и проклитики, которые не успели прочно закрепиться, слившись в одно слово (напр., изморозь, накипь, сослепу, наскоро, нехотя и т. п.), видимо, вымирают. Наряду с энклитическими формами (напр., «пó мосту», «нé взял») нередко параллельно существуют и становятся все более употребительными те же сочетания с ударениями на существительном или на глаголе («по мóсту», или «по мосту́», «не взя́л»), при которых предлог и отрицание трактуются как служебные неударяемые частицы. При этом наиболее живучими оказываются, повидимому, те энклитики и проклитики, которые, подобно приведенным выше примерам (пó полю, и́з лесу, зá морем), являются особенно употребительными и привычными. Совершенно правильно построенные энклитики, которые, однако, редко или вовсе не употребляются, кажутся нам странными и неправильными (напр., кó сну, и́з книг, óт школы, зá рощей, нé знал).

Совершенно иную картину мы имеем в русском фольклоре. Огромное количество энклитик и проклитик, и притом в таких формах, которые недоступны современному русскому литературному и разговорному языку, составляет отличительную особенность народной поэзии. Чтобы оценить их значение для определения акцентной системы народно-поэтической речи, достаточно припомнить такие употребительные в фольклоре сочетания, как: «Черни́гов-град», «Влади́мир-князь», «роду-плéмени», «господу́-богу», «белы-кáменны», «дани-вы́ходы», и формы, в которых одновременно совмещаются энклитика и проклитика: «стольнё-Ки́ев-град», «млад-ясён-сокол» и т. п.

Особенно заметную категорию среди энклитических разновидностей народной речи составляет сочетание кратких форм прилагательных с существительными, которые объединяются общим ударением в тесно спаянную слоговую группу, напр., «ретивó сердце», «бел горю́ч камень» и т. п. Такого рода сочетания получили широкую известность в опытах стилистического анализа народной поэзии под именем «постоянных эпитетов», и, надо думать, именно постоянство, привычность данного сочетания оказались здесь, как и в современном разговорном языке, фактором, способствовавшим лучшему сохранению той или иной энклитической формы. Другой тип энклитик и проклитик народной речи—тавтологическое или синонимическое соединение глаголов—не мог образовать таких устойчивых формул, как постоянные эпитеты, и потому хуже сохранился, но и он является весьма характерным для народно-поэтического языка: «стóй-постой», «ходи́л-гулял», «светит-грéет», «воспои́л-вскормил» и т. п.

Из приведенных выше примеров нетрудно убедиться, что рассмотренные нами речевые формы русской народной поэзии не только определяют ее стилистическую систему, но являются в то же время элементами, созидающими своеобразную фонетическую структуру языка фольклора. В энклитиках и проклитиках народной речи происходит объединение двух, а иногда и трех слов под одним ударением, и вместо двух или трех ударений, как это было бы в современном русском языке, на тот же слоговой

состав приходится лишь одно ударение. Но энклитики и проклитики, особо характерные для русской народной поэзии, являются далеко не единственным фактором, способствующим повышению числа неударяемых слогов, объединенных одним ударением. Легко проследить прирост неударяемых слогов на ряде других специфических оборотов народного языка и стиля. Среди них прежде всего необходимо назвать прилагатель-

ИЛЛЮСТРАЦИИ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунки А. Шарлеманя, 1865 г.
Местонахождение оригиналов неизвестно

ные с древними полными окончаниями и позднейшие формы, образованные по аналогии с ними (напр., «княженецкоей», «синиим» вместо «княженецкой», «синим»). Появление лишнего слога по сравнению с современным разговорным языком мы находим в глагольном инфинитиве на «ти» вместо «ть» (напр., «выспрашивати» вместо «выспрашивать») и в возвратных формах глаголов на «ся» вместо «сь» (напр., «напивалися» вместо «напивались»). Такой же прирост слогового состава речи сопутствует и обильному употреблению в народной поэзии ласкательных, уменьшительных и увеличительных форм существительных, прилагательных,

а также собственных имен (напр., «солнышко», «силушка», «головушка», «могилушка», «половинушка», «морюшко», «дороженька», «благословеньице», «раздольице», «малёшенько», «глупёшенько», «Идолище», «Каличище-Иванище», «кинжалище», «Микитушка», «Добрынюшка», «Потанюшка», «Васинька»—вместо «солнце», «сила», «голова» и т. д.).

При упоминании какого-либо лица сказитель или певец редко довольствуется его именем, но полностью величает его по имени и отчеству, что является с точки зрения слогового наполнения речи довольно расточительным, так как отчества в русском языке имеют по большей части дактилическое окончание, т. е. оканчиваются двумя неударяемыми слогами (Буслаевич, Колыбанович, Плёнкович, Годинович, Никулишна, Клементьевна, Потятична, Тимофеевна и т. д.).

Вопреки обыкновению современного разговорного языка, отчества в фольклоре употребляются даже при ласкательных формах имен, которые и сами по себе, как мы видели, отличаются многосложностью. Если отчество оканчивается одним лишь слогом (напр., «Никитич»), то оно нередко искусственно дактилизируется («Никитинич») или дополняется до дактилического окончания каким-либо энклитическим словечком («Никитич-млад», «Никитич-от», «Никитич мой»). Женские отчества часто образуются не непосредственно от имени (напр., «Петровна»), а от «мужского» отчества («Петровична»), что также удлиняет их на один слог.

В народной речи, как известно, имеют чрезвычайное распространение разнообразные приставки к глаголам. Особенно характерны д в о й н ы е приставки, неупотребительные в современном разговорном языке (напр., «повыгляжу», «повысмотрю», «испроломаны», «испростреляны», «призадумались», «призаслухались» и т. п.). Повторение одних и тех же предлогов также способствует увеличению междуударных промежутков, напр.:

За свое за бахвальство за ложноё,
За свое пустое за хвастаньё[81].

Или:

А ко стольнему ко городу ко Киеву
А й ко ласковому князю ко Владимиру[82].

Употребительны в фольклоре (хотя и значительно реже) аналогичные повторения личных местоимений. К тому же разряду явлений следует отнести весьма характерную для русской народной поэзии фигуру «многосоюзия» («полисиндетон»):

А закричал тут ворон громким голосом:
А й ты удаленький да доброй молодец:
А й молодой боярин Дюк Степанович!
А й не стреляй-ко меня да чорна ворона,
А я скажу тобе про поединщика,
А я скажу тобе про супротивника[83].

Наконец, заканчивая наш беглый обзор лексических особенностей русской народной поэзии, необходимо еще отметить употребление нашими сказителями и певцами ряда неударяемых частиц, которые, повидимому, не несут какой-либо смысловой функции и, по единодушному мнению ряда исследователей, вставляются «ради наполнения меры стиха»:

С им же он да тут прощается,
Святогор же тут же он кончается[84].

Или:

А да жил-то-ле Микитушка Романович;
Ище жил-то-ле Микита девеносто лет
И не с ким-то, жил, Микитушка не спаривал...[85].

Итак, мы видим, что лексические и стилистические особенности русской народной поэзии, как бы ни были они характерны сами по себе, все же не являются изолированным и замкнутым участком поэтики русского фольклора. Наличие данного типа эпитетов, насыщенность уменьшительными или ласкательными именами, постоянное величание людей по отчествам, повторения предлогов или союзов и т. п. не только определяют круг своеобразных выразительных средств народного эпоса и лирики, но и создают особую фонетическую систему народного языка, отличную от современной разговорной и литературной речи. Нашими теоретиками стиха было в свое время выяснено, что в основе двух- и трехсложных размеров русского «литературного» стихосложения лежит некоторое «нормальное» среднее соотношение слогового состава и ударений (именно 2,8 слога), присущее вообще русскому языку. Если бы это соотношение было каким-либо иным, то, соответственно, и стиховые формы русского языка с неизбежностью должны были бы видоизмениться. В русской народной поэзии мы и имеем такую, отличную от современной, фонетическую систему языка, которая, естественно, должна воплотиться в своеобразных ритмических формах. Мы проследили наращение лишних слогов в ряде характерных и широко употребительных частных оборотов поэтических памятников нашего фольклора. Теперь мы, повидимому, имеем право формулировать общий вывод этого обзора: в народно-поэтическом языке на одно ударение приходится больше неударяемых слогов, чем в современной литературной и разговорной речи. Указанное отличие в чисто количественном выражении является весьма значительным. По произведенным мною подсчетам, основанным на прозаических записях былинных текстов, в языке русской народной поэзии на одно ударение в среднем приходится 3,8 слога. Это соотношение предрешает своеобразие ритмических типов русского народного стиха. Вместо двух- и трехсложных размеров «литературного» стихосложения в русской народной поэзии должны преобладать четырехсложные слоговые группы, при наличии в качестве в с п о м о г а т е л ь н ы х и в т о р о с т е п е н н ы х, с одной стороны, трехсложных (а иногда и двухсложных) и, с другой стороны—пятисложных (и даже шестисложных) слоговых групп, которые в «литературном» стихосложении стояли бы на грани фокуса.

Но преобладающие слоговые конфигурации народной речи, составляя основу народной ритмики, лишь в сравнительно редких случаях приобретают в народном стихе строгую упорядоченность, соответствующую последовательно выдержанному схематизму. Это объясняется импровизационным характером стихосложения русского фольклора, в свою очередь связанным со специфическими условиями создания и хранения произведений устной традиции и особенностями исполнительской техники народных певцов и сказителей.

В качестве иллюстрации изложенных выше теоретических положений приведу п р о с т е й ш и е примеры народных ритмов. Вот, например, преобладающий четырехсложный ритм русского фольклора в его обычном былинном преломлении (трехчленный стих с анапестическим зачином и дактилическим окончанием), но с некоторым, правда очень небольшим, количеством перебоев ритма (стихи, выбивающиеся из схемы, я отмечаю разрядкой):

Д о б р ы н ю ш к и-т о м а т у ш к а г о в а р и в а л а,
Н и к и т и ч у-т о р о д н е н ь к а н а к а з ы в а л а:

«Ах ты душенька Добрыня сын Никитинич!
Ты походишь нунь гулять да е во Киев град,
Подь ты нунь гуляй да по всим уличкам,
И по тым же ты по мелким переулочкам,
Только не́ ходи ко сукиной Маринушки,
К той Маринушки Кайдаловной,
А Кайдальевной да королевичной,
В тую ли во частую во уличку,
Да во тот ли нунь во мелкий переулочек... и т. д.[86].

Другой излюбленный, хотя и реже встречающийся ритмический тип русского народного стиха—пятисложный—также почти никогда не поддается стопроцентной схематизации:

Ах ты, поле мое, поле чистое,
Ты, раздолье мое широкое!
Ах, ты всем, поле, изукрашено,
И ты травушкой и муравушкой,
Ты цветочками-василечками;
Ты одним, поле, обесчещено:
Посреди тебя, поля чистого,
Выростал тут част ракитов куст;
Что на кустике на ракитовом,
Как сидит тут млад сизой орел,
Во когтях держит черна ворона,
И он точит кровь на сыру землю... и т. д.[87].

В задачи настоящей статьи, разумеется, не входит описание ритмических разновидностей русского народного стиха, а потому я вынужден за недостатком места ограничиться приведенными примерами. Необходимо лишь заметить, что исчерпывающее перечисление народных «размеров» является до некоторой степени задачей неразрешимой. Бесспорно, типология основных ритмических форм фольклорного стиха может и должна быть разработана. Но импровизационный характер народного стихосложения сообщает ему такое неисчерпаемое разнообразие ритмов, что слишком прямолинейно усвоенные «описательские» тенденции к нему едва ли приложимы. Значение личности и творческой индивидуальности певца или сказителя, завоевавшее признание современных фольклористов, чрезвычайно ярко сказывается в применяемых народными поэтами ритмических приемах. Сопоставление индивидуальной техники данного певца с особенностями его языка и стиля является благодарной почвой не только для аналитического дробления материала, но и для обобщающих выводов.

Однако зависимость стиховых форм от элементов языка и стиля не только остается в силе, но, пожалуй, проявляется с еще большей остротой также в опытах литературной стилизации народного стиха. Мы видели, какие речевые и стилистические особенности русской народной поэзии создают ту особую, отличную от современной, фонетическую структуру народно-поэтического языка, которая служит основой для своеобразных форм фольклорной ритмики. Поэт, который ставит себе задание воспроизвести только народные ритмы, оставляя в стороне характерные черты народного языка и поэтического стиля, заранее обрекает свой замысел на неудачу. Литературное подражание фольклорной ритмике на лексической базе современного языка, без воспроизведения особенностей народного языка и стиля, невозможно, так как, опуская характерные черты народной речи, мы тем самым видоизменяем ее фонетическую систему и лишаемся тех преобладающих слоговых группировок, которые лежат в основе русского народного стихосложения.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА“
Акварель М. Врубеля, 1889 г.
Собрание О. Алябьевой, Москва

III

Русский фольклор, как известно, впервые заявляет о себе в нашей литературе печатными изданиями во второй половине XVIII в. С конца 50-х годов начинают появляться в России печатные песенники, и интерес к ним вскоре оказывается настолько значительным, что уже к концу XVIII в. у нас имелись такие собрания песен, как Чулковское, Новиковское, И. Прача и др. В этом интересе, впрочем, не только отсутствует проявление каких-либо научных запросов, но даже едва ли совершается признание «образованной публикой» художественных достоинств народной поэзии. Корни его уходят еще в петровскую эпоху, когда в зарождавшейся искусственной литературе получает широкое распространение любовная песенка с ее мотивами тоски по любезной, разлуки, измены и т. п. Потребность вариировать и развивать эти мотивы приводит русских поэтов к фольклору не столько как к носителю разработанной оригинальной традиции любовной лирики, сколько как к своего рода источнику, способному обогатить необходимым материалом и порою окрылить оскудевающее вдохновение. Это наложило специфический отпечаток как на песенные сборники, так и на первые попытки литературного подражания народной лирике. В песенниках того времени произведения фольклора перемешаны с песнями литературного происхождения. О бережном отношении к фольклорным записям не только не может быть и речи, но даже более того: «приведение в порядок», «исправление» народных текстов издатели, за редкими исключениями, вменяют себе в особую заслугу. Попытки стилизации или литературной обработки народных песен, относящиеся к XVIII в., трудно отделимы от оригинальных фольклорных

текстов, так как последние вступали в стадию обработки чуть ли не с момента записи или, по крайней мере, приготовления ее к изданию.

Из довольно большого количества песен Сумарокова, несмотря на то, что многие из них включались в песенники (Чулковский, Новиковский), мы с большим усилием различаем две-три, в которых отдельные выражения и элементы стиля указывают на влияние каких-то фольклорных образцов, напр.:

В роще девки гуляли,
Калина ли моя, малина ли моя,
И весну прославляли,
Калина ли... и пр.
Девку горесть морила,
Калина ли... и пр.
Девка тут говорила:
Калина... и пр.
Я лишилася друга,
Калина... и пр.
Вянь трава чиста луга,
Калина... и пр.[88].

Здесь, в сущности, кроме довольно безличной «девки», фольклорный колорит выражается в одном только припеве: «Калина ли моя, малина ли моя», который, действительно, взят из народной песни без всяких изменений:

Ах как по лугу, лугу, по зеленому лугу,
Калина ли моя, малина ли моя,
Как шли, прошли две родны сестры,
Что большая та меньшую уговаривала... и т. д.[89].

Но гораздо чаще приходится угадывать стилизацию народной песни по признакам еще более косвенным, напр.:

Не грусти, мой свет, мне грустно и самой,
Что давно я не видалася с тобой.
Муж ревнивый не пускает никуда;
Отвернусь лишь, так и он идет туда.
Принуждает, чтоб я с ним всегда была;
Говорит он, от чего не весела:
Я вздыхаю по тебе, мой свет, всегда,
Ты из мыслей не выходишь никогда... и т. д.[90].

Последовательное пиррихирование (т. е. пропуск ударений) 1-й, 3-й и 5-й стоп употребленного здесь шестистопного хорея наводит на мысль, что автор ставил своей задачей воспроизвести характерные для народного стиха четырехсложные ритмы. Правда, тема и лексика стихотворения настолько общи и неопределенны, что не могут свидетельствовать в пользу такого его истолкования. Но, как мы увидим далее, многие писатели даже значительно позднее Сумарокова считали, что хореический размер, заполненный хотя бы и греческой мифологией, является достаточным признаком «народности» стихотворения. И с точки зрения литературных понятий XVIII в. можно было бы без труда принять в качестве подражания фольклору следующую песенку Сумарокова:

Естьли девушки метресы,
Бросим мудрости умы,
Естьли девушки тигресы,
Будем тигры так и мы... и т. д.[91].

Разумеется, было бы несправедливо утверждать, что в лирике XVIII в. невозможно найти образцы более глубокого усвоения традиций народной

поэзии. Так, например, среди песен М. Попова, кстати, участвовавшего в составлении Чулковского песенника, а позднее выпустившего и самостоятельный сборник песен, мы читаем:

Не голубушка в чистóм поле воркует,
Не вечерняя заря луга смочила:
Молода жена во тереме тоскует,
Красоту свою слезами помрачила,
Непрестанно вспоминая мила друга
Молодого, друга милого, супруга:
«Ты надежа, ты надежа, друг сердечный,—
Она вопит тут, и плача и вздыхая
Во жестокой своей грусти неутешной:—
Мое сердце не змея сосет лихая,
Не отрава горемыку иссушает,
Со тобой, мой свет, разлука сокрушает...» и т. д.[92].

При всей изысканности строфической формы секстин, при всей неуместности рифмовки этого стихотворения, сквозь оболочку чужеродных форм в нем просвечивает нечто от подлинного фольклора. Помимо излюбленных стилизаторами отрицательных сравнений, автор использовал характерную форму энклитик народно-поэтической речи: «в чистóм поле», «молодá жена». Шестистопный хорей, пиррихированный по той же системе, как в рассмотренной выше песне Сумарокова, напоминает народную ритмику, правда, доведенную до не свойственного ей схематизма.

С точки зрения близости к народной песне в дальнейшем развитии русской лирики далеко не всегда можно отметить поступательное движение. Песни Ю. А. Нелединского-Мелецкого, Н. П. Николева, И. И. Дмитриева никогда не возвышаются до уровня, достигнутого М. Поповым. Это сентиментальные романсы, галантные любовные песенки, продолжающие традиции первой половины XVIII в. Правда, стонущие и проливающие слезы «пеночки» и «голубочки» призваны отразить здесь новые веяния:

Смолкни, пеночка любезна,
Нежной песенки не пой!
Мне теперь она уж слезна,
Милой... милой нет со мной... (Н. Николев)[93].

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь;
Миленький его дружочек
Отлетел надолго прочь.

Он уже больше не воркует
И пшенички не клюет;
Все тоскует, все тоскует
И тихонько слезы льет... (И. Дмитриев)[94].

Строго говоря, можно было бы даже усомниться в законности сопоставления с образами фольклора всех этих пастушков и пастушек, плетущих веночки из цветочков и предающихся чувствительным излияниям и вздохам. Но нередко сами авторы дают нам соответствующие указания, подобные следующему примечанию Дмитриева: «Эта песня есть точное подражание старинной простонародной песне»[95]. Приведенное определение Дмитриева относится к следующим стихам:

К удалению удара
В лютой, злой моей судьбе,
Я слила б из воска яра
Легки крылышки себе

И на родину вспорхнула
Мила друга моего;
Нежно, нежно бы взглянула
Хоть однажды на него.
А потом бы улетела
Со слезами и тоской;
Подгорюнившись бы села
На дороге я большой... и т. д.

Итак, при использовании все той же метрической формы хорея достижения авторов песенок конца XVIII в. сводятся к замене тигрес голубками и прибавлению такого количества «ярого воску», которое можно было бы признать достаточным для придания песне «местного колорита» в духе русских народных обрядов и обычаев.

Среди поэтов XIX в. гораздо более глубокое усвоение образов и поэтики фольклора мы находим у А. Ф. Мерзлякова. Его шестистопные хореи ритмически сходны с разобранной выше песней М. Попова:

Вылетала бедна пташка на долину,
Выроняла сизы перья на долине.
Быстрой ветер их разносит по дуброве;
Слабый голос раздается по пустыне!.. и т. д.[96].

Правда, и у Мерзлякова нередки резкие нарушения народно-поэтического стиля:

Мне не можно жить без милого тирана...
Я в слезах его читала клятву сердца...
Что лань быстра, златорогая в лесах
С робкой поступью гуляешь ты в лугах[97].

Такие нарушения заключаются не только в привнесении лексически чуждого элемента и несвойственной старинному фольклору манерности, но касаются самого строя языка, а следовательно, и ритмики. В стихе

Что лань быстра, златорогая в лесах

слово «лань» использовано как проклитика, утерявшая свое ударение в пользу следующего слова «быстра». Но такое употребление в народной речи кратких форм прилагательных не допускает инверсии. Чтобы объединить эти два слова под одним ударением, Мерзлякову следовало сказать «быстрá лань». Не использовав этой формы народного языка, поэт уже ничего не мог поделать с двумя самостоятельными короткими словами, которые нужно было уложить в четырехсложный ритм. Такие искусственные сдваивания ударений, как «что лань бы́стра» или «клятву сéрдца», противоречат нормам фольклорного языка, и основанные на них ритмы заранее обречены на неудачу. Тем более книжный характер носит синтаксический оборот: «я... его читала клятву сердца» вместо «я... читала клятву его сердца». То, что Мерзляков не справился с этими трудностями, весьма показательно, так как его знакомство с народной поэзией, несомненно, было значительно выше среднего уровня того времени. Так, например, он усвоил характерное для фольклора осложнение ритмов, близких к литературному хорею, путем смещения акцента с первого слога на второй:

Полечу к любезну другу
Осеннею пташкой[98].

В числе других авторов XIX в., пытавшихся подражать народной лирике, заслуживает упоминания Н. Ф. Грамматин, выступивший в свое

время с «Рассуждением о древней русской словесности» (М., 1809). Несмотря на исследовательский стаж в области фольклора, Грамматин избрал в своей песне «Не шуми ты, погодушка» нехарактерный для лирических песен трехсложный размер (двухстопный анапест с дактилическим окончанием):

Не шуми ты, погодушка,
Не бушуй ты, осенняя.
Не волнуй Волгу-матушку!
Не клони бор к сырой земле... и т. д.[99].

Уже в одном этом четверостишии бросается в глаза искусственность энклитики «не клони́ бор». Лексический и синтаксический строй этой

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунок В. Васнецова, 1891 г.
Местонахождение оригинала неизвестно

песни также не свидетельствует о чуткости автора к особенностям народной речи, что можно видеть из следующих стихов:

...Пролетит быстрей сокола,
За добычей п а р я щ е г о,
Иль стрелы, р а с с е к а ю щ е й
Даль, п р о с т р а н с т в о в о з д у ш н о е.

Четырехсложные ритмы, подобные тем, которые были отмечены выше у Сумарокова, М. Попова и Мерзлякова (шестистопный хорей с нарочитыми пропусками ударений на 1-й, 3-й и 5-й стопах), приобретают у поэтов XIX в. довольно широкую популярность, и в них употребляются как женские, так и мужские окончания стиха или рифмы. Мы встречаем этот размер в строго схематическом виде у В. С. Филимонова («Вечёр был я в Лизаветином селе»), Д. П. Глебова («Скучно, матушка, мне сердцем жить одной»), Дельвига («Как за реченькой слободушка стоит»), Цыганова («Как за реченькой, за быстрою рекой»)[100].

Фольклорные ритмы, основанные на пятисложных слоговых группировках, как известно, характерны прежде всего для стиха Кольцова:

Красным полымем
Заря вспыхнула;
По лицу земли
Туман стелется... и т. д.
(«Урожай», 1835)[101].

Высоко стоит
Солнце на неб ,
Горячо печет
Землю-матушку... и т. д.
(«Молодая жница», 1836)[102].

Сяду я за стол—
Да подумаю:
Как на свете жить
Одинокому?.. и т. д.
(«Раздумье селянина», 1837)[103].

Как мы увидим далее из обзора литературных подражаний эпическому народному стиху, введение пятисложных ритмов в литературный обиход принадлежит собственно не Кольцову, а еще поэтам XVIII в. Любопытно, что им воспользовался и Д. В. Давыдов для своего романса, сочиненного «на голос русской песни»:

Я люблю тебя, без ума люблю!
О тебе одной думы думаю.
При тебе одной сердце чувствую,
Моя милая, моя душечка!

Ты взгляни, молю, на тоску мою,
И улыбкою, взором ласковым
Успокой меня, беспокойного,
Осчастливь меня, несчастливого.

Если жребий мой—умереть тоской,
Я умру, любовь проклинаючи,
Но и в смертный час воздыхаючи
О тебе, мой друг, моя душечка[104].

Правда, кроме пятисложного размера, колорит фольклора сводится здесь к деепричастным формам «проклинаючи» и «воздыхаючи». Необходимо отметить, что во всех литературных подражаниях народному пятисложному размеру, помимо общей схематизации ритма, строго выдерживается цезура, отделяющая одну пятисложную стопу от другой[105]. Кольцов особенно подчеркивает это, разграничивая стихи именно по цезурам своих пятисложников, в результате чего каждый его стих состоит всего из одной стопы. Между тем в подлинных народных песнях различные отступления нередко нарушают пятисложную стопу, и описанная выше цезура также сплошь и рядом не соблюдается, напр.:

Дорогая моя хорошая
Ты душа ль моя красна девица
. . . .
Я задумал, мой свет, женитися,
Я заехал к тебе проститися;
За любовь твою поклонитися.
. . . .
Прослезилась тут красна девица,
Во печали сама промолвила... и т. д.[106].

Впрочем, даже первые образцы кольцовских песен в народном стиле по времени их написания непосредственно примыкают к «Песне про купца Калашникова» и потому едва ли могут считаться существенными для генезиса произведения Лермонтова. Гораздо важнее фольклорные стилизации Дельвига и Цыганова, которые пользовались у современников большой популярностью, хотя и оценивались несколько по-разному. При всей своей художественной отделке (или именно благодаря ей), песни Дельвига признавались современной критикой и позднейшими исследователями рассудочными, лишенными подлинной искренности и более далекими от народной поэзии, чем произведения Цыганова. Стихи Дельвига занимают, повидимому, среднее положение между смыкающимися с традициями XVIII в. песенками Нелединского-Мелецкого и Дмитриева и частичным овладением фольклорными мотивами и стилем в творчестве Мерзлякова. Хотя и несколько по-иному, чем поэты и собиратели XVIII в., Дельвиг также перерабатывает и видоизменяет в своих песнях характерные особенности народной поэзии. Эта переработка идет главным образом по линии логизирования, упорядочения и схематизации. Так, по замечанию С. Шервинского, в композиции песен Дельвига наблюдается логически законченное развитие темы, тогда как «фантазия первобытного песнопевца подчинялась лишь властному требованию своей творческой интуиции, не заботясь о логике и стройности»[107]. Неоднократно бралась под сомнение также подлинность народной лексики Дельвига, и попытки реабилитировать его с этой точки зрения нельзя признать вполне удачными. В. Успенский, возражая С. Шервинскому против его определения лексики Дельвига как грубо поддельной, указывает, что «все эти кровельки, ленточки», подчеркиваемые Шервинским, употребительны и в фольклоре[108]. Но дело в том, что в последнем они входят в разветвленную и стройную систему выразительных средств народной поэзии, а Дельвиг использует лишь единичные элементы системы, не принимая ее в целом, вследствие чего эти элементы приобретают у него характер нарочитости и неподлинности. В языке Дельвига мы встречаем ряд оборотов народной речи: отдельные правильно построенные энклитики и проклитики, повторение предлогов, уменьшительные формы существительных:

У меня в дому волюшка,
От беды оборонушка,
Что от дождичка кровелька,
От жары дневной ставенки,
От лихой же разлучницы
От лукавой указчицы
На воротах замóк висит,
В подворотенку пес глядит[109].

Искусственность или, как говорили современные Дельвигу критики, «неискренность» этих стихов заключается не в том, что здесь нашли применение элементы народного стиля, подлинность которых можно оспаривать, а в том, что огромное разнообразие выразительных средств народной поэзии заменяется однообразным повторением некоторых из них, слишком хорошо усвоенных поэтом.

Относительно стиха Дельвига следует признать чрезвычайно преувеличенным заявление Успенского, что «в использовании русского размера ему совместно с Мерзляковым принадлежит одно из первых мест»[110]. На базе урезанного и реформированного народного языка нельзя было

разрабатывать народные ритмы. В песнях Дельвига мы встречаемся с обычными силлабо-тоническими хореями, ямбами, анапестами, дактилями, которые комбинируются, правда, с большой изобретательностью, но происхождение этих комбинаций силлабо-тонических размеров не связано с фольклором. Метрический схематизм Дельвиг дополняет нередко и строфическим схематизмом. Однажды выбранное сочетание размеров строго выдерживается на протяжении всей песни, напр.:

Пела, пела пташечка
И затихла;
Знало сердце радости
И забыло.

Что, певунья пташечка,
Замолчала?
Как ты, сердце, сведалось
С черным горем? и т. д. [111].

Или:

Что, красотка молодая,
Что ты, светик, плачешь?
Что головушку, вздыхая,
К белой ручке клонишь?

Или словом, или взором
Я тебя обидел?
Иль нескромным разговором
Ввел при людях в краску?[112].

«Без сомнения, песни Цыганова являются наиболее народными и художественными по сравнению даже с песнями Мерзлякова... Это—еще шаг вперед в направлении народности... Цыганов выглядит народнее и Дельвига в поэтике, содержании и даже настроении»[113]. В приведенных словах Н. Трубицына, относящихся к последним годам дореволюционного литературоведения, воздавалось должное памяти несправедливо забытого поэта Цыганова, которому бесспорно принадлежат немалые заслуги в литературных подражаниях народной песне. Правда, принципы, положенные в основу поэтических опытов Цыганова, остаются теми же, что и у его предшественников и современников, рассмотренных выше. И он также не устоял перед соблазном «исправлять» и «наводить порядок» в системе народно-поэтических средств. Уступая Дельвигу в отношении разнообразия и изощренности строфических комбинаций, Цыганов почти столь же строго, как и он, придерживается однажды выбранной схемы строфы:

Ты подуй, подуй,
Тихий, тепленький
Ветерочек!
Донеси к нему,
К другу милому,
Голосочек... и т. д.[114].

Или:

Не кукушечка во сыром бору
Жалобнехонько
Вскуковала;
А молодушка в светлом терему
Тяжелехонько
Простонала;

Не ясен сокол по поднебесью
За лебедками
Залетался:

Добрый молодец, по безразумью,
За красотками
Зашатался... и т. д.[115].

Ритмика стиха Цыганова почти целиком укладывается в обычные схемы силлабо-тонического стиха. Но принципиальное значение этого «почти», которое требуется для ритмической характеристики многих песен Цыга-

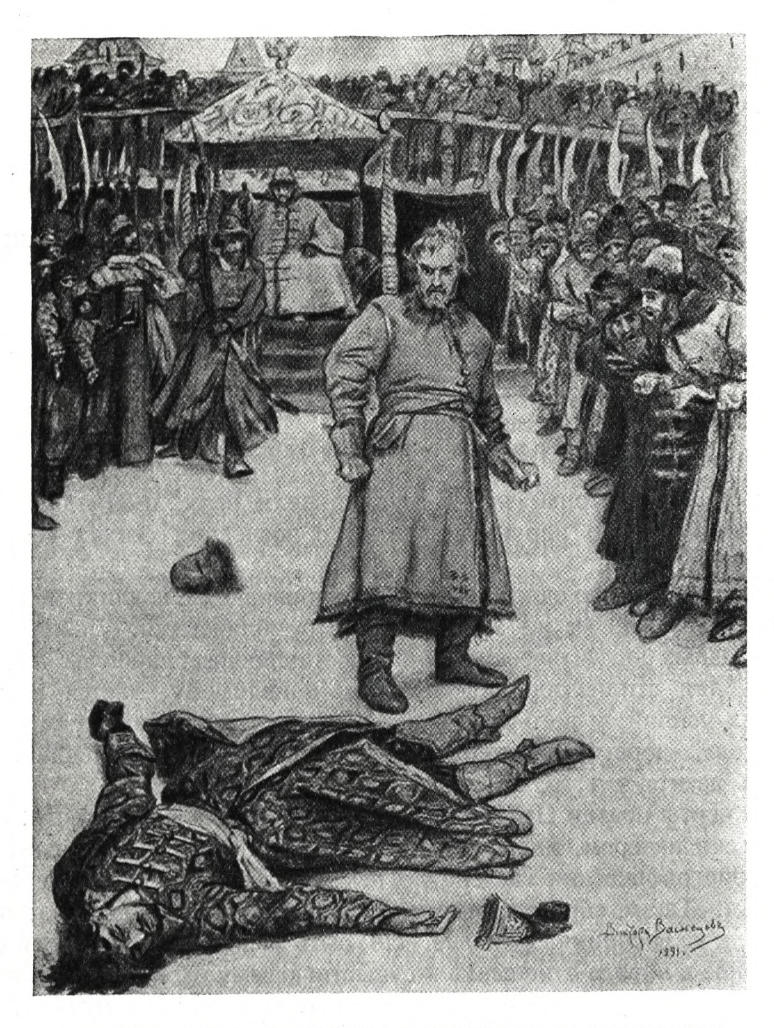


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунок В. Васнецова, 1891 г.
Русский музей, Ленинград

нова, следует признать немаловажным. Пользуясь общепринятыми литературными размерами, Цыганов иногда «ошибается» совершенно в стиле «ошибок» русских народных певцов:

Молодая молодка
В деревне жила
Дорогою находкой—
Красоткой слыла.
. . . .

И долгонько так было
  С молодкой моей.
Наконец укусило
  Сердечушко у ней[116].

В приведенном примере после ряда мирно чередующихся трехсложников (анапест с антианакрузой на четных стихах) вдруг врывается лишний слог, сбивающий ритм на четырехсложный.

В хореях у Цыганова нередко смещается ударение первой стопы с первого слога на второй:

Течет речка по песочку,
Через речку мостик:
Через мост лежит дорожка
К сударушке в гости![117].

Аналогичное первому примеру нарушение четырехсложником анапестической схемы мы имеем в следующих стихах:

Полетай, соловеюшко,
  На родиму сторонушку:
На родимой сторонушке
  Там живала сироточка,
Сирота горемычная,
  Моя матушка родимая![118].

Но здесь литературные предрассудки взяли верх, и Цыганов педантически проводит это нарушение ритма в последних стихах всех дальнейших строф песни.

Язык Цыганова, расходясь в некоторых признаках с подлинной народно-поэтическою речью, все же заметно к ней приближается. Даже употребление народных энклитических форм, составляющее наиболее серьезную трудность для стилизаторов фольклора, повидимому, дается Цыганову без особых усилий; у него можно встретить сочетания: «желты́м песком», «ясе́н сокол», «дорого́й перстень», «ты поду́й, подуй», «со тепла́ гнезда», «не соко́л летит» и т. п.

Все эти черты поэзии Цыганова не случайны. Сын крепостного, он был по профессии актером, много странствовал по России и, как известно из скудных биографических сведений о нем, сам собирал народные поверья и преданья. Таким образом, он органически впитал народно-поэтическую культуру, а не воспринял ее извне. Но, быть может, в связи с этим усвоил он и обычное в народе отношение к существующему песенному репертуару, позволяющее певцу не отделять резкой гранью свое от чужого. Круг прямых заимствований у Цыганова, повидимому, значителен. Например, у Цыганова:

Не сиди, мой друг, поздно вечером,
Ты не жги свечи воску ярого,
Ты не жди меня до полуночи[119].

В «Новом и полном собрании российских песен» ⟨Новикова⟩ (М., 1780, ч. I, 167):

Дорогая моя, хорошая,
Ты душа ль моя, красна девица,
Моя прежняя полюбовница!
Не сиди, мой свет, долго вечера
И не жги свечи воску ярого,
Ты не жди меня до бела света![120].

В «Собрании русских народных песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач» (Спб., 1790, ч. I, 57):

Дорогая ты моя матушка,
Моя прежняя полюбовница!
Не сиди, мой свет, долго вечером,
Ты не жги свечи воску ярого,
Ты не жди меня до бела света![121].

У Цыганова:

Ах, ты, ночка, моя ноченька,
Ночка темная осенняя![122].

В сборнике «Молодчик с молодкою на гулянье с песельниками, поющими новые песни» (Спб., 1790, 45):

Ах ты, ноченька, ночка темная,
Ты, темная ночка осенняя![123].

У Цыганова:

Я посею, молоденька,
Цветиков маленько...[124].

В «Собрании разных песен» ⟨Чулкова⟩ (Спб., 1770, ч. II, 243):

Я посею молоденька цветики аленьки[125].

Все эти наблюдения никоим образом не ставят своей задачей как-либо компрометировать Цыганова. Для человека, близкого к фольклору, повторяю, все это—в порядке вещей. Но все же очевидно, что «подлинность» народных песен Цыганова нередко переступает ту грань, за которой приходится поставить вопрос о степени самостоятельности их автора.

Первые попытки литературного подражания эпическому складу русского фольклора относятся приблизительно к тому же времени, как и аналогичные опыты в области лирики. Среди произведений Сумарокова мы находим следующую песню, напоминающую по своему сюжету народные, так называемые «солдатские», песни:

О ты крепкой крепкой Бендер град,
О разумный храбрый Панин граф,
Ждет Европа чуда славнова,
Ждет Россия славы новыя,
Царь Турецкой и не думает,
Чтобы Бендер было взяти льзя... и т. д.[126].

Эта песня представляет для нас интерес с точки зрения примененной в ней формы стиха (четырехстопный хорей с дактилическим окончанием), которая полностью предвосхищает открытие так называемого «русского размера» в «Илье Муромце» Карамзина (1794):

Не хочу с Поэтом Греции
звучным гласом Каллиопиным
петь вражды Агамемноновой
с храбрым правнуком Юпитера;
или, следуя Виргилию,
плыть от Трои разоренныя
с хитрым сыном Афродитиным
к злачным берегам Италии...[127].

Сам Карамзин в примечании к своему произведению заявлял: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами».

«Илья Муромец» имел успех, а теоретическое самоопределение автора было принято на веру и затем прочно вошло в историю русской литературы. Между тем в четырехстопных хореях Сумарокова и Карамзина сходство с фольклором ограничивается отсутствием рифмы и применением дактилических окончаний. Кстати, среди последних, по аналогии с народным стихом, наши стилизаторы фольклора допускают составные дактилические клаузулы с добавочным ударением на последнем слоге стиха, которое считается как бы несуществующим, напр.:

нежной кистию прельща́ть глаза...
и не можно написа́ть пером...
незнакомка спит глубо́ким сном...
услаждались на ее́ челе...
ржет и прыгает вокру́г Ильи...

Такие клаузулы явно имеют целью воспроизвести окончания народного стиха такого типа:

Поднесу ему я чару зелена́ вина...
Ты свези-тко нунь меня во Ки́ев град...
Он седлае своего добра́ коня...
Как ухватит он Алёшку за желты́ кудри...
А неделя за неделей как трава́ растёт...[128].

При всем своем внешнем сходстве, аналогия в этих примерах, без сомнения, мнимая. В народном стихе составные дактилические клаузулы образуются энклитическими сочетаниями, которые не приберегаются только для окончаний стиха, а входят как равноправный и притом важный компонент в систему народно-поэтической речи. У Сумарокова, Карамзина и в ряде других стилизаций поэзии фольклора, по законам литературного языка, на базе которого они строятся, энклитики такого типа не могут иметь места. Поэтому в составных клаузулах, применяемых в подобных произведениях, дополнительное ударение на последнем слоге является вполне реальным, и оно, по существу, нарушает проводимую в них систему дактилических окончаний стиха.

Чуждый фольклору замысел и язык «Ильи Муромца» Карамзина не потребует особых доказательств, если дополнить приведенные отрывки вступительной части несколькими стихами из самой поэмы, рисующей Илью чувствительным и галантным рыцарем, изнывающим в любовном томлении[129]:

Рыцарь наш сидит как вкопаной;
забывает пищу, нужный сон.
Всякой час, минуту каждую
он находит нечто новое
в милых прелестях красавицы;
и—недели целой нет в году!
. . . .
Как роса сияет на поле,
осребренная светилом дня,
так сердечная чувствительность
в масле глаз его светилася[130].

«Илья Муромец», как было указано выше, имел успех и вызвал подражания. Среди них пользуется наибольшей известностью монументальная «Бахариана» Хераскова (1803), в которой имеется прямая ссылка на произведение Карамзина. Автору «Бахарианы», видимо, хотелось бы уверить себя и читателя, что он пишет свою поэму не хореическим размером,

который, по его же словам, был незнаком «трубадурам царства Русского». Во вступлении к «Бахариане» богиня Фантазия следующим образом напутствует поэта:

Услаждай, рисуй, выписывай,
Древним пой стопосложением,
Коим пели в веки прежние
Трубадуры царства Русского;
Пели, пели Нимфы сельские;
Им хорей, ни ямб не знаем был,
Только верная любовь у них
Попадала как-то в полный лад,
И размер в стихах был правилен:

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунок В. Сурикова, 1891 г.
Русский музей, Ленинград

Иль таким стопосложением,
Коим справедливо нравится
Недопетый Илья Муромец[131].

Почти одновременно с изданием «Бахарианы» А. Х. Востоков, тогда еще двадцатилетний юноша, пишет «древнюю повесть в пяти идиллиях» «Певислад и Зора» (1802), в которой использован тот же четырехсложный хорей с дактилическими окончаниями:

Собирайтесь, люди Киевски,
Перед холм священный Боричев
Поклонитися богам своим
И почтить святую силу их
Благочестным приношением,
Так взывал Баянов громкий хор,
С холма поле озираючи,
В звонки гусли ударяючи... и т. д.[132]

В 1804 г. Н. И. Гнедич, правильно учитывая отсутствие реальной связи «Ильи Муромца» и «Бахарианы» с конкретными эпическими формами русского фольклора, использовал тот же стихотворный размер в своей «Последней песне Оссиана»:

О источник ты лазоревый,
Со скалы крутой спадающий
С белой пеною жемчужною!
О источник, извивайся ты,
Разливайся влагой светлою
По долине чистой Лутау... и т. д.[133].

Несколько отходит от карамзинской традиции богатырская повесть А. Н. Радищева «Бова», в которой использован четырехстопный хорей с женскими окончаниями:

Ветр попутный веет тихо
В белый парус корабельный,
Там на палубе летяща
Корабля, что волны зыбки
Рассекал на влажном поле... и т. д.[134].

Хотя юноша-Пушкин и сослался на Радищева в отрывке из поэмы «Бова», оставшейся неоконченной, однако он применил в ней четырехстопный хорей с дактилическими клаузулами и, таким образом, последовал примеру Карамзина:

Часто, часто я беседовал
С болтуном страны Эллинския
И не смел осиплым голосом
С Шапеленом и с Рифматовым
Воспевать героев севера... и т. д.

Рассмотренные нами опыты литературной стилизации эпических форм русского фольклора представляют собой низший, наиболее примитивный слой среди попыток этого рода. Сохраняя в своих произведениях привычную систему литературного языка, их авторы заранее обрекали себя на использование столь же привычных схем литературного «стопосложения», лишь слегка приправленных дактилическими окончаниями стиха. Систематическое проведение этих дактилических окончаний, в достаточной мере стеснительное для поэта, в свою очередь нередко приводило к насилию над законами современного языка. Такого рода попытки наглядно свидетельствуют, как мало знали образованные классы русского общества эпическую поэзию русского народа до опубликования сборника Кирши Данилова.

Но еще в XVIII в. был проделан опыт более точного воспроизведения народной ритмики, и не случайно, что он принадлежит Н. А. Львову, который участвовал в составлении «Собрания русских народных песен», положенных на музыку Ив. Прачем (1790). Львов, без сомнения, был настоящим любителем народной песни и, как видно из его предисловия к сборнику Прача, бережно относился к ней. В 1794 г., доказывая в кругу друзей возможность «написать целую русскую эпопею в совершенно русском вкусе», он в одно утро написал вступление к богатырской песне «Добрыня», причем стихотворный размер для нее избрал в «тоническом вольном роде стихов»[135]:

О темна, темна ночь осенняя!
Не видать в небе ни одной звезды,
На сырой земле ни тропиночки;

Как хребет горы, тихо лес стоит,
И ничто в лесу не шалохнется;
Гул шагов моих мне наводит страх.—
О темна, темна ночь осенняя!.. и т. д.[136].

«Добрыня» Львова интересен для нас не только как важное звено в цепи литературных подражаний русскому народному эпосу, но, в особенности, и потому, что, по заявлениям историков русского языка и литературы, поэма Львова «по своему стиху поразительно близка к лермонтовской „Песне о купце Калашникове“»[137].

Насколько обоснованы подобные суждения о ритмическом родстве «Добрыни» Львова с «Песней про купца Калашникова», будет выяснено в специальной главе настоящей работы, посвященной стиху лермонтовской «Песни». Основным размером «Добрыни» (если исключить небольшие вставные отрывки, написанные другими размерами) является двучленный пятисложник. Этот размер стал позднее известен в качестве «кольцовского», так как Кольцов воспользовался им для ряда лучших своих песен. То обстоятельство, что Кольцов в каждый свой стих помещал только по одному, а не по два пятисложника, не составляет существенного различия между ним и Львовым, ибо последний соблюдал цезуру, и его стихи безболезненно делятся пополам:

О темна, темна
Ночь осенняя!
Не видать в небе
Ни одной звезды... и т. д.

Для оценки степени близости «Добрыни» Львова к эпическим формам русского фольклора необходимо принять во внимание, что пятисложник является специально песенным ритмом народной лирики. Ни в былинах, ни в родственных им больших исторических песнях в качестве самостоятельного размера он не применяется. Таким образом, Львов в своем опыте отчасти нарушает жанровые признаки поэзии русского фольклора. Разумеется, стихотворный размер, избранный им, составляет некоторое достижение, поскольку он заимствован из числа действительно существующих, а не теоретически измышленных разновидностей ритма народной поэзии. Но Львов, как и большинство поэтов, подражавших фольклору, стерилизует правильно уловленные им народные ритмические формы, исправляет их до тех пор, пока они не подчинятся требованиям схематизма.

Языком фольклора Львов, повидимому, владел достаточно хорошо, чтобы выйти из затруднений, связанных с многосложностью стихотворного размера. Но воспроизводить систему народно-поэтической речи в целом явно не входит в его задание, и в «Добрыне» есть отрывки, которые по характеру языка нисколько не отличаются от шутливого послания Львова к И. М. Муравьеву (1797), написанного тем же самым пятисложным песенным размером:

Пусть крутят в крючки темнорусые
И с просединой волоса мои,
А слова мои слуги быстрые
Духа жаркого сердца русского
Пусть запишет нам парень грамотный.
Каково же мне титулярному?
Что нет времени и к друзьям своим
Самому писнуть—не прогневайтесь,
Что спасибо вам опоздал сказать... и т. д.[138].

Если на подражаниях народному стиху, предпринятых Львовым, до некоторой степени сказались поверхностность и недостаток выдержки, свойственные даже наиболее талантливым из дилетантов, то, казалось бы, гораздо лучших результатов можно было ожидать от аналогичных попыток со стороны ученых—исследователей народной поэзии. Не считая Н. Грамматина, который уже упоминался, мы имеем возможность рассмотреть две подобные попытки—А. Востокова и Н. Цертелева.

Востоков, автор цитировавшейся выше работы о русском народном стихе, как бы подытоживает исследование, поместив на заключительных страницах второго издания «Опыта о русском стихосложении» свои «Изречения Конфуция (из Шиллера)», написанные «русским сказочным (т. е. былинным.—*М. Ш.)* размером»:

Пространству мера троякая:
В долготу бесконечно простирается,
В широту беспредельно разливается,
В глубину оно бездонно опускается.

Подражай сей мере в делах твоих.
Достигнуть ли хочешь исполнения,
Беспрестанно вперед, вперед стремись;
Хочешь видеть все мира явления,
Расширяй над ними ум свой—и обымешь их... и т. д.

С точки зрения Востокова, выводившего свою теорию народного стиха из исследованных им свойств современного разговорного языка, вполне логично воспроизводить народный размер на чуждом народной поэзии языковом материале. Но стихи его создают впечатление обратное тому, которого ожидал автор: «Изречения Конфуция» не только лексически, но и ритмически непохожи на былинный стих, которому пытался подражать Востоков. Расхождение здесь примерно такого же масштаба, как между силлабическими стихами в «Опытах» В. Брюсова и образцами подлинной силлабики.

С попыткой создать эпическое произведение в стиле русского фольклора выступил и оппонент Востокова по теоретическим проблемам народного стиха, Н. Цертелев. В 1820 г., в своей книжечке «Взгляд на русские сказки и песни», он опубликовал «повесть в духе старинных русских стихотворений»—«Василий Новгородский». При первом ознакомлении эта повесть, несмотря на некоторую пестроту, производит с точки зрения ее близости к стилю фольклора местами довольно благоприятное впечатление. Характер пестроты и жанровой невыдержанности «Василия Новгородского» создается многочисленностью применяемых Цертелевым стихотворных размеров. «Повесть» вся состоит как бы из ряда отрывков, в каждом из которых выдерживается свой размер. На смену данному размеру через 15—20 стихов приходит иной ритм следующего отрывка.

Пятисложный размер, с двумя ударениями в стихе и дактилическими окончаниями стиха (стр. 19):

Как из сла́вного Новаго́рода,
Из-за бы́стрыя реки Му́тныя
Что бежи́т, шумит в Нево о́зеро,
Чрез широ́кие луга зе́лены... и т. д.

Четырехсложный размер, с тремя ударениями и дактилическими окончаниями стиха (стр. 19—20):

Он проéхал грязи чéрны, рассыпны́ пески,
И въезжáет младый ви́тязь во дремýчий лес.
Было врéмечко осéнне о полýночи,
Потемнéли звезды я́ркие небéсные... и т. д.

Четырехсложный размер, с тремя ударениями и мужскими окончаниями стиха (стр. 20):

Ты скажи́ мне, красна дéвица душá,
А и кто тебя девицу породил,
А где батюшка и матушка живут,
Как наездник Печенежский полонил?.. и т. д.

Пятисложный размер, с тремя ударениями в стихе и дактилическими окончаниями (стр. 26):

Пришла óчередь тут Васи́лию Новгорóдскому
Показать свое молодечество, силу крепкую.
Подзывает он слугу верного и удалого,
Он велит ему над главой держать золото кольцо... и т. д.

Четырехсложный размер, с четырьмя ударениями и мужскими окончаниями стиха (стр. 32):

Проезжáет удал ви́тязь мимо сáду своегó,
И он видит в сад калитка не притворена стоит.
«А и кто это невежа, говорит он, в сад ходил,
«А и кто это невежа, да калиточку бросал?»... и т. д.

Шестистопный хорей с женскими окончаниями и цезурой на шестом слоге (стр. 34):

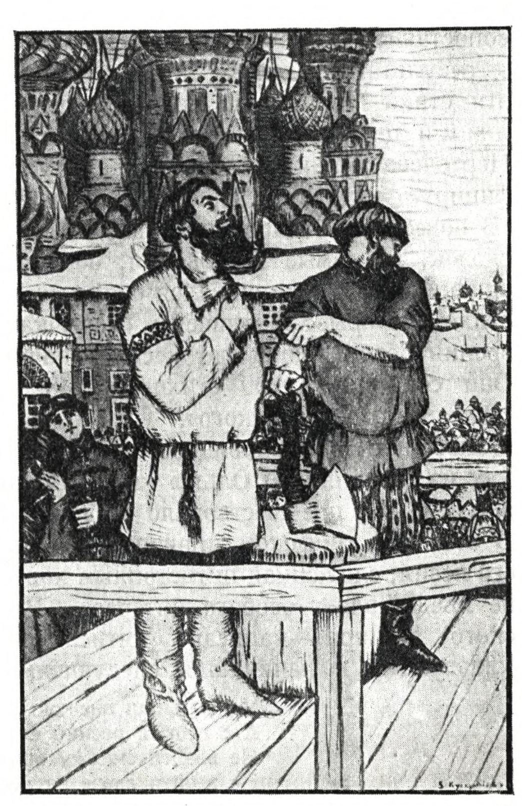


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА“
Рисунок Б. Кустодиева, 1906 г.
Институт мировой литературы им. Горького, Москва

Встань ты, пробудися, друг, моя надежа!..
Ах, простись со мною, вечно разлучаясь!
Завтра я надену черно покрывало,
Завтра поклянуся, над твоей могилой,
Верною остаться другу и по смерти!.. и т. д.

Мы видим, что Цертелев, как и многие другие, не избежал соблазна «приводить в порядок» и схематизировать народную ритмику. В своей эпической поэме он широко применяет размеры народных лирических песен и, таким образом, выказывает пренебрежение к их жанровым особенностям. Но при всем этом некоторые отрывки «Василия Новгородского» производят впечатление такой близости к произведениям народной поэзии, какой не достигал ни один из литературных стилизаторов фольклора:

Во славном городе во Киеве,
У ласкова князя у Владимира,
А и было пированье почетной пир,
А и было столованье почетной стол... и т. д. (стр. 23)

Или:

У меня будто у младешенькой,
Расплелася коса русая,
Выпадала лента алая.
На правой руке, на мизинчике
Распаялся мой золот перстень,
Выкатался вон дорогой камень,
Подареньице друга милого... и т. д. (стр. 29)

Или:

Что не ласточка, не касаточка,
Вкруг тепла гнезда увивалася,
Увивалася родна матушка... и т. д. (стр. 34)

Да, близость к фольклору таких отрывков, обильно рассеянных в «Василии Новгородском», не может подлежать сомнению. Первая же попытка сопоставить их с соответствующими фольклорными текстами приводит к результатам, далеко превосходящим первоначальные ожидания. Все эти стихи, так хорошо передающие стиль фольклора, являются точными цитатами из сборников народных песен. Вчитываясь в поэму Цертелева повнимательнее, можно убедиться, что автор даже не мистифицирует читателя. При начале поэмы имеется подстрочное примечание: «В повести сей старался я удержать не только дух богатырских русских сказок, но самые выражения, обороты и гармонию оных; в последней однако же приноравливался более к песням; брал из тех и других многие стихи, которые и отличены ‹кавычками›». Эти «цитаты» даже с точки зрения объема занимают весьма значительное место в поэме Цертелева. Они составляют 169 стихов из 482, т. е. 35 процентов всего текста «Василия Новгородского».

Любопытную разновидность методов Цертелева мы встречаем в «Отрывках из сказания об Ольге» кн. З. Волконской[139], опубликование которых всего на год предшествовало созданию «Песни про купца Калашникова». В этом прозаическом произведении дважды выступает гусляр. Первая его песня, сложенная пятистопным хореем с дактилическими окончаниями, не представляет особого интереса. Вторая—«Надгробная песня славянского гусляра»—написана пятисложным размером с дактилическими клаузулами и начинается следующими стихами:

Уж как пал снежок со темных небес,
А с густых ресниц слеза капнула:
Не взойти снежку опять на небо,
Не взойти слезе на ресницу ту.

В этих стихах нетрудно различить точный ритмико-синтаксический слепок с начала известной песни, приписываемой преданиями семьи Н. А. Львова перу его деда, П. С. Львова[140]:

Уж как пал туман на сине море,
А злодейка-тоска в ретиво сердце;
Не сходить туману с синя моря,
Уж не выдти кручине из сердца вон.

Рассмотренные нами материалы литературных подражаний русскому фольклору характеризуют, так сказать, «литературное окружение» «Песни про купца Калашникова». Они определяют ту атмосферу, в которой Лермонтов создавал свое произведение. К 1837 г., который принят историками литературы в качестве даты лермонтовской «Песни», традиции русской народной поэзии были усвоены нашей искусственной литературой настолько неглубоко, что ожидать от этой последней самостоятельных произведений, приближающихся по характеру и стилю к художественному уровню фольклора, не было никаких оснований. Поэты, пытавшиеся подражать народной поэзии, сосредоточивали свои усилия, как мы видели, в двух основных направлениях. Одни из них, не понимая глубокой органической связи между содержанием, стилем и языком произведений фольклора и их «внешними» поэтическими формами, стремились воспроизвести эти «внешние» формы, сохраняя привычную для них «литературную» лексику, синтаксис и стиль. В результате возникал своеобразный «style russe», гибридные формы, гораздо более далекие от народной поэзии, чем от чисто литературных традиций и навыков, положенных в их основу. Другие поэты сознавали невозможность ограничить подражание отдельными, более или менее формальными признаками народно-поэтического стиля и пытались воспринять художественную систему фольклора в целом. Не находя в себе источников для того творческого усилия, которое позволило бы им подняться на такую высокую ступень, они шли сначала на подражание характерным выражениям и устоявшимся формулам народной поэзии, затем на заимствование отдельных стихов и, наконец, скатывались к прямому цитированию песенных сборников и к мозаичной компиляции этих цитат.

Подводя итоги нашим наблюдениям, приходится сделать вывод, что культура литературного подражания фольклору была в 30-х годах XIX в. все еще в зачаточном состоянии. Правда, художественная немощь, сказавшаяся на попытках ввести в нашу литературу народно-песенные традиции, разумеется, не коснулась Пушкина, который с 1824 г. неоднократно обращался к разработке песенных жанров русского фольклора. Среди опытов Пушкина в этом направлении примечательны: «Как жениться задумал царский арап» (1824), «Песни о Стеньке Разине» (1826), «Еще дуют холодные ветры» (1828), «Всем красны боярские конюшни» (1828) и, особенно, начало сказки «Как весенней теплою порою» (1830). В этих произведениях и набросках Пушкин несколько по-иному, но не менее убедительно, чем Лермонтов, разрешает проблему усвоения нашей литературой песенных жанров русского фольклора. Однако все перечисленные произведения, так же как и знаменитая «Сказка о попе», написанная складом народного раешника, при жизни Пушкина и к моменту создания «Песни про купца Калашникова» не были опубликованы, и Лермонтов не мог ознакомиться с ними по рукописям. Таким образом, Лермонтов мог знать лишь «Песни западных славян», которые не имеют

отношения к русскому фольклору, «Сказку о рыбаке и рыбке», примыкающую к тому же циклу в качестве «восемнадцатой песни сербской», а также хореические сказки Пушкина, в которых использованы некоторые фольклорные сюжеты, но форма целиком соответствует традициям искусственной литературы. Генетическая связь между произведениями Пушкина и Лермонтова в народном стиле, несомненно, отсутствует. В современной ему художественной литературе Лермонтов не мог найти точки опоры для своей работы над созданием «Песни про купца Калашникова».

IV

Язык и стиль лермонтовской «Песни про купца Калашникова», к рассмотрению которых мы приступаем в настоящей главе, не подвергались до сих пор систематическому анализу. Правда, отдельные замечания по интересующему нас вопросу можно найти в цитировавшихся выше работах Владимирова, Балталона, Брайловского, Давидовского и Мендельсона, но, в силу своей эпизодичности, эти наблюдения не могут служить базой для каких-либо выводов и обобщений. Единственная имеющаяся в нашем распоряжении специальная статья о языке «Песни про купца Калашникова» носит несколько неожиданный «физиологический» уклон, «обогащающий» литературу о Лермонтове комментариями к отдельным стихам «Песни» вроде следующих:

«1. „И, услышав то, Кирибеевич побледнел в лице, как осенний снег“ (спазмы кровяных сосудов и слабость сердца от страха).

2. „Бойки очи его затуманились“ (отсутствие блеска глаз, вызванное уменьшением отделения слезной влаги).

3. „Между сильных плеч пробежал мороз“ (судорожное сокращение гладкой мускулатуры кожи вместе со спазмой кровяных сосудов)»[141].

Таким образом, изучение языка и стиля «Песни про купца Калашникова» приходится начинать сызнова, и я позволю себе в дальнейшем не сопровождать специальными оговорками отдельные совпадения или расхождения настоящей работы с материалами моих предшественников.

Наиболее трудную часть исследования языка произведения Лермонтова представляет выяснение объема и типов народно-поэтических энклитик и проклитик, использованных поэтом. Дело в том, что истолкование в качестве энклитик и проклитик всякой группы слов, способных, по аналогии с фольклором, объединяться под одним ударением, могло бы оказаться в значительной мере односторонним и даже основанным на произволе. Поскольку степень близости «Песни» Лермонтова к образцам подлинной народной поэзии сама по себе является объектом нашего изучения, то аналогия в данном случае может быть принята лишь в качестве наводящего фактора, но аргументом для окончательных выводов служить не может. В «Песне про купца Калашникова» мы должны установить не группы соседних слов, способных объединяться под одним ударением, а словесные группировки, которые объединялись при помощи общего ударения самим Лермонтовым. Иными словами, задача была бы документально разрешена, если бы поэт собственноручно разметил ударения во всем тексте своего произведения. Но такой разметки в нашем распоряжении, разумеется, нет, и было бы наивно сетовать по этому поводу. Правда, в Академическом издании сочинений Лермонтова под редакцией Д. И. Абрамовича[142] имеются в отдельных случаях обозначе-

ОБЛОЖКА „ПЕСНИ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА“ В ИЗДАНИИ ГОСЛИТИЗДАТА

Рисунок И. Билибина, 1938 г.

Собственность художника, Ленинград

ния ударений или знаки препинания, указывающие на объединение слов, напр.:

А по-сю-пору твоя хозяюшка (190).
Снегом-инеем пересыпаны (207).
Горько-горько она восплакалась (226).
На бело́м свете я сиротинушка (280).
На чисто́м поле промеж трех дорог (495).

Однако мы не знаем, принадлежат ли эти обозначения самому поэту или редактору издания, и, к тому же, они так немногочисленны, что не могут послужить основанием для обобщений.

Несмотря на все эти трудности, положение исследователя в вопросе об энклитиках и проклитиках в «Песне про купца Калашникова» не является безвыходным. Как мы увидим из специальной главы, посвященной стиху «Песни», Лермонтов лишь с незначительными нарушениями, которые могут быть установлены с полной достоверностью, соблюдал анапестические зачины и дактилические окончания стиха. И те и другие нередко являются составными. Прослеживая энклитики и проклитики в зачинах и клаузулах лермонтовского стиха, мы тем самым выясним, какие категории слов сам Лермонтов считал возможным объединять под одним ударением, а по аналогии с ними могут быть установлены словесные сочетания тех же типов внутри стиха.

Анапестические зачины стиха, которые составляются двумя неударяемыми слогами, предшествующими ударению, естественно, обогащают наши сведения о проклитиках Лермонтова, т. е. о таких словах, которые теряют свое ударение в пользу следующего за ними слова. Здесь в первую очередь намечается обширная группа инверсированных определений при существительном, которые, по наблюдениям историков литературы, весьма характерны для народной поэтики, напр.: вина сла́дкого (26), царю гро́зному (60), сердца жа́ркого (63), думу че́рную (64), косы ру́сые (103 и 206), в ленты я́ркие (104), с грудью бе́лою (106), коня

до́брого (125), в церкви бо́жией (145), речью ла́сковой (156), дитя ма́лое (286), тучки се́рые (331), заря а́лая (332), в небо чи́стое (335), смертью лю́тою (491). По аналогии с этими формами в зачинах мы можем без колебания принять в качестве проклитик подобные сочетания внутри стиха, напр.:

Не сияет на небе солнце кра́сное,
Не любуются им тучки си́ние (16—17).
Вот нахмурил царь брови че́рные
И навел на него очи зо́ркие (36—37).
И гуляют, шумят ветры бу́йные (499).

Впрочем, необходимо иметь в виду, что сочетание существительного с инверсированным определением не всегда превращается в проклитику. При многосложности слов, входящих в сочетание, они сохраняют свою самостоятельность, напр.:

Разметала ку́дри золоти́стые,
Умывается снега́ми рассы́пчатыми (333—334).

В тех случаях, когда инверсия отсутствует, роль проклитики может принимать на себя не только существительное, но и определение, относящееся к нему, напр.:

Черным со́болем отороченную (90).
Статный мо́лодец Степан Парамонович (153).
Чистым зо́лотом в кольцах спаянную (346).

Особенно характерно для народной речи объединение под одним ударением кратких форм прилагательных с существительными, напр.:

Красны де́вушки да молодушки (92).
Бойки о́чи его затуманились (407).

Однако, как показывают стиховые клаузулы, в таких сочетаниях кратких и полных форм прилагательных с существительными последние чаще теряют свое ударение, напр.:

Краткие формы:

Опустил головушку на широ́ку грудь (34).
Не встречает его молода́ жена (175).

Полные формы:

То за трапезой сидит во злато́м венце (18).
Родной батюшка уж в сыро́й земле (281).
Что послал ты за нами во темну́ю ночь (295).
Будто сосенка во сыро́м бору (432).

Стиховые анапестические зачины доказывают, что глаголы довольно легко теряют свое ударение и, таким образом, входят в состав проклитик:

Ходит пла́вно, будто лебедушка,
Смотрит сла́дко, как голубушка,
Молвит сло́во—соловей поет (98—100).
Хочешь зо́лота али жемчугу?
Хочешь я́рких камней аль цветной парчи? (254—255).
Пройдет ста́р человек—перекрестится,
Пройдет мо́лодец—приосанится,
Пройдет де́вица—пригорюнится (502—504).

В энклитических сочетаниях глагол может принимать ударение на себя:

С кем казною своей поделю́сь теперь? (117).
Между сильных плеч пробежа́л мороз (408).

Согласно обычаям народно-поэтического языка, числительные почти всегда снимают ударение с существительного, к которому они относятся:

Угощали нас три́ дня, три́ ночи (14).
Оцепили место в двадцать пя́ть сажен (347).
На чисто́м поле промеж тре́х дорог (495).

Синонимизация и тавтологии всех типов также приводят по большей части к объединению данного сочетания слов под одним ударением:

Злато, се́ребро пересчитывает (157).
Я скажу тебе диво ди́вное (186).
Плачем пла́чут, все не унимаются (194).
Снегом-и́неем пересыпаны (207).
И он стал меня целова́ть-ласкать (250).
Ты какого роду, пле́мени (386).
Вольной во́лею или нехотя (441).
Я убил его вольной во́лею (445).
Заунывный гуди́т-воет колокол (470).

Однако если тавтологическое сочетание образуется чрезмерно длинными словами, то они сохраняют свою самостоятельность:

Не найти́, не скака́ть такой красавицы (97).
А куда дева́лась, затайлася (180).
Что пужаешься кра́сная краса́вица (243).

Такое же, как и в тавтологических сочетаниях, стремление объединяться в единую акцентную группу обнаруживается при повторениях слов, особенно если они достаточно коротки, напр.:

Ты скажи́, скажи, Еремеевна (179).
Уж ты где, жена́, жена шаталася (210).
Горько-го́рько она восплакалась (226).

Наконец, в систему лермонтовских энклитик входит и перенесение ударения с существительного на предлог не только в тех формах, которые сохранились в нашем разговорном языке, но и в специально фольклорных:

Набегают тучки на́ небо (163).
На чужой сторонушке пропал бе́з вести (284).
И ударил его посере́дь груди (414).
Прогневался гневом, топнул о́ землю (435).

Таковы основные черты лермонтовской акцентуации, которую мы, по-видимому, имеем основание считать весьма близкой к акцентным нормам песенного фольклора, усвоенным поэтом с большой разносторонностью и полнотой. Энклитики и проклитики народной речи были хорошо знакомы Лермонтову, и они органически вошли в язык «Песни про купца Калашникова». В то же время поэт очень мало заботился о том, чтобы специально уснащать свое произведение специфически фольклорными формулами. Так, обычное в народной поэзии энклитическое сочетание «горючьми́ слезми» употреблено Лермонтовым с сохранением самостоятельности каждого из этих слов:

Горючьми́ слеза́ми заливалася (288).

В стихе «Не оставь молодую вдову» (451) Лермонтов не воспользовался стандартным народным оборотом «молоду́ вдову», который, кстати, сохранил бы в стихе дактилическое окончание. А между тем сходная форма встречается у него в другом месте:

Что лиха́ беда со мною приключилася (298).

В одном стихе предлог у Лермонтова употребляется в том виде, который свойственен обычной разговорной речи:

С большим топором навостренныим (474).

В другом—применяется форма, излюбленная в фольклоре:

Со родными братьями прощается (479).

В подобных случаях «непоследовательности», надо думать, отчасти сказывается то, что для Лермонтова не осталась тайной текучесть ударений народно-поэтического языка, в частности обилие в нем акцентных дублетов и тому подобных форм, допускающих двоякую постановку ударения, напр.:

Кушачком подтянуся *шóлко̄вым* (88).
Шелковóй фатой я закрылася (240).

Возможно, что отсюда происходят случаи перенесения ударения не с существительного на предлог, как обычно, а обратно—с предлога на существительное. Подобных случаев в лермонтовской «Песне» по меньшей мере три:

Вот *об зéмлю* царь стукнул палкою (41).
Одному *по свѐту* маяться (113).
Ты убил *на смéрть* мово верного слугу (442).

Таким образом, наблюдения, почерпнутые нами из анализа стиховых зачинов и клаузул, не обладают характером всеобщности и безусловной обязательности. Пользоваться ими для суждений по аналогии приходится с большой осторожностью, и исследователь ритмики лермонтовского стиха не может быть полностью избавлен от колебаний в том или ином частном вопросе, связанном с расстановкой ударений.

При рассмотрении энклитик и проклитик в «Песне про купца Калашникова» мы отметили уже некоторые характерные особенности языка произведения Лермонтова, как, например, употребление кратких форм прилагательных, инверсированных эпитетов, тавтологий и т. п. Не следует, однако, думать, что эти элементы языка фигурируют *только* в энклитических и проклитических сочетаниях и привлекаются поэтом лишь как средство для подобных образований.

Мы встречаем у Лермонтова развернутую систему синонимизации и тавтологий:

Как я *сяду-поеду* на лихом коне (86).
Засветили свечу, сели ужинать (189).
Лишь не дай мне *умереть смертью* грешною (258).
Зовет *пир пировать*, мертвецов убирать (318).
Разгуляться для праздника, *потешиться* (342).
Клич кликать звонким голосом (350).
Трижды громкий *клич прокликали* (362).
Не *шутку шутить*, не людей смешить (402).
Прогневался гневом, топнул о землю (435).
И *гуляют, шумят* ветры буйные (499).

Часто накопление синонимов бывает тесно связано с явлениями синтаксического параллелизма, которые ниже будут подвергнуты специальному рассмотрению:

Не сказал тебе правды истинной,
Не поведал тебе, что красавица
В церкви божией перевенчана (143—145).
Я топор велю *наточить-навострить*,
Палача велю *одеть-нарядить* (464—465).

Эпитеты Лермонтова в «Песне про купца Калашникова» отличаются простотой и сдержанностью. Огромное большинство их принадлежит к числу традиционных, так называемых «постоянных» эпитетов русского фольклора, напр.:

И очнулся тогда добрый молодец (46).
Тяготит она плечи богатырские
И сама к сырой земле она клонится (67—68).
Не истерся ли твой парчевой кафтан?
Не измялась ли шапка соболиная? (71—72).
Как стекло горит сабля вострая (83).
Горят щеки ее румяные (101).

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунок И. Билибина, 1938 г.
Собственность художника, Ленинград

С грудью белою целуются (106).
Опостыли наряды парчевые
И не надо мне золотой казны (115—116).
И разделят по себе злы татаровья
Коня доброго, саблю острую
И седельце бранное черкасское (124—126).
В церкви божией перевенчана (145).
Родной батюшка уж в сырой земле (281).
На чужой сторонушке пропал без вести (284).
Дитя малое, неразумное (286).
За святую правду-матушку (308).
Горят очи его соколиные (378).
И нахмурил брови черные (436).
Сложи свою буйную головушку (463).

Краткие формы прилагательных в лермонтовской «Песне» нисколько не напоминают усечения прилагательных, широко распространенные

в литературном языке XVIII в. и построенные по типу: «Смолкни, пеночка любезна». Это чисто народные формы, как, напр.: «красно-солнышко» (228), «молода жена» (175, 204), «стар человек» (502).

Встречаются у Лермонтова и древние полные окончания прилагательных, известные нам из фольклора:

У ворот стоят у тесовыих (91).
С большим топором навостренныим (474).

Далее необходимо упомянуть ряд особенностей языка «Песни про купца Калашникова», которые настолько характерны для народной речи, что не требуют специального комментария.

Неупотребительные в «литературном» языке приставки к глаголам:

Горько-горько она восплакалась (226).
Как возговорил православный царь (339).

Двойные приставки:

Не казна ли у тебя поистратилась? (73).
И пошел он домой призадумавшись (171).
Присмирели, небойсь, призадумались! (367).
Пройдет молодец—приосанится (503).

Инфинитив на «ти» вместо «ть»:

Царской радостью гнушатися (56).
За Москву-реку покататися (87).

Возвратные формы глаголов на «ся» вместо «сь»: подтянуся (88), постараюся (133), затаилася (180), заигралися (183), уложилися (184), не вернулася (191), обручалися (218), менялися (219), повалилася (227), не боюся (232, 233), оглянулася (238), подкосилися (239), закрылася (240), прозываюся (246), рванулася (267), заливалася (288), поклонилися (291), приключилося (294), приключилася (298), накопилося (311), просыпалася (337), разыгралася (338), сходилися (339), собиралися (339), покатилася (493).

Несколько двойственную позицию занимает Лермонтов по отношению к деепричастиям. С одной стороны, мы встречаем у него формы, употребительные в народной поэзии:

Гонит их метелица, распеваючи (164).
Смеючись, на нас пальцем показывали (266).
По тесовым кровелькам играючи,
Тучки серые разгоняючи (330—331).
С удалыми друзьями пируючи (401).
Руки голые потираючи (475).

Однако параллельно им в «Песне про купца Калашникова» использованы и литературные формы деепричастий, нехарактерные для фольклора:

Улыбаясь, царь повелел тогда (25).
Царю грозному в пояс кланяясь (60).
Покачав головою кудрявою (79).
И любуются, глядя, перешептываясь (93).
И сказал, смеясь, Иван Васильевич (131).
И пошел он домой, призадумавшись (171).
И целуя, все приговаривал (251).
Как красавица, глядя в зеркальце (335).
Царю в пояс молча кланяется (357).
И услышав то, Кирибеевич (405).
Вот молча оба расходятся (410).
И, увидев то, царь Иван Васильевич (434).

Весьма поучителен подбор ласкательных и уменьшительных имен в «Песне про купца Калашникова». Они совершенно лишены налета слащавости, столь обычной в песенках литературного происхождения. Не выходя из круга образов народной поэзии, эти формы всецело оправдываются контекстом, а многие из них заслуживали бы названия «постоянных уменьшительных» русского фольклора, напр.:

Опустил г о л о в у ш к у на широку грудь (34).
Ходит плавно, будто л е б е д у ш к а,
Смотрит сладко, как г о л у б у ш к а (98—99).
А по-сю-пору твоя х о з я ю ш к а (190).
Задрожала вся моя г о л у б у ш к а,
Затряслась, как л и с т о ч е к осиновый (224—225).
Государь ты мой красно-с о л н ы ш к о (228).
Мои н о ж е н ь к и подкосилися (239).
Закружилась моя бедная г о л о в у ш к а (249).
А смотрели в калитку с о с е д у ш к и (265).
На белом свете я с и р о т и н у ш к а (280).
На чужой с т о р о н у ш к е пропал без-вести (284).
Будто с о с е н к а, во сыром бору (432).
Не оставь лишь малых д е т у ш е к (450).
Хорошо тебе, д е т и н у ш к а (453) и т. п.

Обозначение лиц в «Песне» Лермонтова целиком соответствует народнопесенным традициям. Это прежде всего полное величание «по имени-изотчеству» (Иван Васильевич, Алёна Дмитревна, Степан Парамонович) или по одному отчеству (Кирибеевич, Еремеевна). Как и в фольклоре, эти имена отличаются громоздкостью своего слогового состава и характерными дактилическими окончаниями. Дактилическое строение имеет место также в фамилии-прозвище «Калашников» и в косвенных обозначениях имен:

А боярин Матвей Р о м о д а н о в с к и й (9).
А из роду ты ведь С к у р а т о в ы х
И семьею ты вскормлен М а л ю т и н о й (57—58).

Переходя к рассмотрению основных особенностей синтаксиса «Песни про купца Калашникова», необходимо подчеркнуть, что как в предыдущем изложении приходилось нарушать границы формальных подразделений, принятых теорией литературы, так и здесь явления собственно синтаксического порядка не могут быть резко отграничены от элементов языка и стиля. Так, например, рассматривая систему ударений в языке «Песни» Лермонтова, мы были вынуждены частично базироваться на категориях, относящихся к области стилистики,—постоянных эпитетах, синонимизации, словесных повторах. В разделе синтаксиса нам снова придется говорить и о синонимах и о повторении слов. В этом легко убедиться на простейших примерах:

Полюби меня, обними меня (259).
А такой обиды не стерпеть душе,
Да не вынести сердцу молодецкому (301—302).

В приведенных стихах при помощи синонимизации и словесных повторов создаются весьма характерные для фольклора синтаксические построения, в основе которых лежит принцип параллелизма членов предложения. В первом из приведенных примеров мы имеем образец наиболее простого двучленного параллелизма (по формуле abab), умещающегося

целиком в пределах одного стиха. Во втором примере параллельное строение захватывает два стиха и благодаря контрастному распределению членов параллели (в конце первого и начале второго стиха, по формуле abbc) приобретает более сложную, «обращенную» форму. Таковы элементарные типы синтаксического параллелизма, выражающие основные черты народно-поэтического синтаксиса. Однако было бы ошибкой считать, что синтаксис поэтических произведений русского фольклора, следуя схемам параллелизма, должен приобрести характер однообразия и связанности. Мы можем оценить богатство синтаксических возможностей в пределах параллельной структуры, если примем во внимание, что краткость или распространенность периода, охваченного параллелизмом, колеблется в довольно широких пределах, что скрепляющим его началом может служить не только буквальный повтор или синонимизация, но и любые иные элементы, обладающие достаточно ярко выраженными признаками сходства, что, кроме двучленного, может быть параллелизм трехчленный, четырехчленный и т. д., что, наконец, внутри большой, развернутой параллели сплошь и рядом умещается ряд мелких, так сказать частных, параллельных или контрастных построений. Итак, нам предстоит проследить использование в «Песне про купца Калашникова» особенностей народно-поэтического синтаксиса, охарактеризованных выше. Однако, в интересах наглядности, необходимо начать наш обзор не с образцов законченного параллелизма, а с простейших форм, некоторые из которых уже содержат зародыши симметрии.

Простейшим видом повтора, широко распространенного в поэзии нашего фольклора, является повторение предлогов, образцы которого в «Песне» Лермонтова достаточно разнообразны:

Про тебя нашу песню сложили мы,
Про твово любимого опричника,
Да *про* смелого купца *про* Калашникова (2—4).
Лишь один *из* них, *из* опричников (30).
У ворот стоят *у* тесовыих (91).
Отпусти меня в степи приволжские
На житье *на* вольное, *на* казацкое (120—121).
На каком *на* дворе, *на* площади (211).
А *из* славной семьи *из* Малютиной (247).
Над Москвой великой, златоглавою,
Над стеной кремлевской, белокаменной
Из-за дальних лесов, *из-за* синих гор (327—329).
И приехал царь *со* дружиною,
Со боярами и опричниками (343—344).
Отвечай мне *по* правде *по* совести (440).

Любопытно, что в двух случаях повторение предлогов поддержано звуковым составом окружающих слов:

Как *за*пру я тебя *за* железный *за*мок,
За дубовую дверь окованную (219—220).
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый *под* корень *под*рубленная (433—434).

Повторы личных местоимений, встречающиеся в народной поэзии значительно реже, чем повторение предлогов, все же представлены у Лермонтова несколькими образцами:

Обманул *тебя* твой лукавый раб,
Не сказал *тебе* правды истинной,
Не поведал *тебе*, что красавица

В церкви божией перевенчана (142—145).
Уж гуляла *ты*, пировала *ты* (214).
Я скажу тебе, православный царь:
Я убил его вольной волею (444—445).

Повторы союзов так же невелики по объему своего слогового состава, как и рассмотренные выше формы повторений предлогов и местоимений, а между тем их роль в структуре народно-поэтического синтаксиса оказывается гораздо более существенной. Прежде всего следует отметить, что даже и независимо от повторов синтаксис нашего фольклора выказывает большое пристрастие к употреблению союзов. Последние сплошь и рядом отражают не грамматическую связь между отдельными звеньями речи, не «сочинение» предложений или их частей между собой, а как бы некую «плавность» рассказа, отсутствие в нем резких скачков и перерывов. Эта особенность повествовательного стиля русского фольклора превосходно уловлена Лермонтовым в «Песне про купца Калашникова». Очень часто все поступательное движение его рассказа внешне выражается лишь в таких традиционных и, на первый взгляд, стилистически нейтральных формулах:

И приехал царь со дружиною (343).
И велел растянуть цепь серебряную (345).
И велел тогда царь Иван Васильевич (349).
И выходит удалой Кирибеевич (356).
И выходит Степан Парамонович (370).
И сказал ему Кирибеевич (384) и т. д.

Повторы союзов размещаются у Лермонтова, так же как у народных поэтов, в зачинах стиха, вследствие чего они относятся к разряду а н а ф о р и ч е с к и х. По числу входящих в него членов анафорическое повторение союзов в «Песне про купца Калашникова» является обыкновенно двух- или трехкратным:

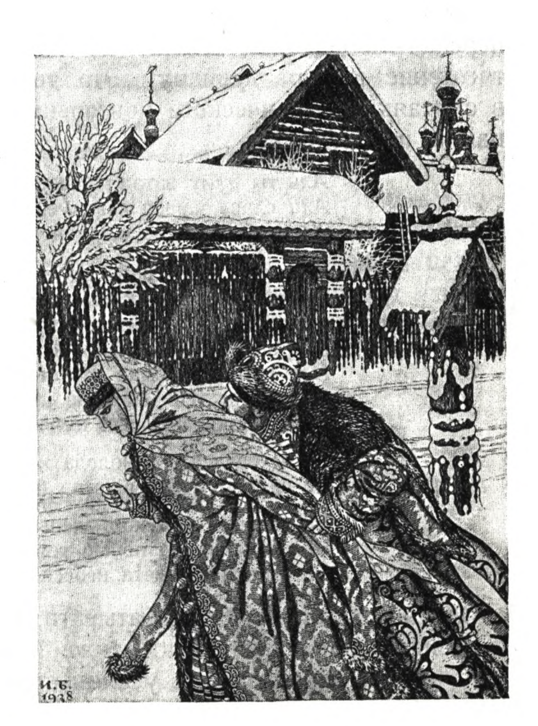


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА“
Рисунок И. Билибина, 1938 г.
Собственность художника, Ленинград

Уж сложу я там буйную головушку
И сложу на копье басурманское;
И разделят по себе злы татаровья
Коня доброго, саблю острую
И седельце бранное черкасское (122—126).

И пошел он домой призадумавшись
К молодой хозяйке, за Москву-реку,
И приходит он в свой высокий дом,
И дивится Степан Парамонович (171—174).

И он сильно схватил меня за руки
И сказал мне так тихим шопотом (241—242).

И что скажут злые соседушки?
И кому на глаза покажусь теперь? (274—275).

И пришли его два брата, поклонилися
И такое слово ему молвили (291—292).

А зовут меня Степаном Калашниковым,
А родился я от честнова отца (391—392).

И бугор земли сырой тут насыпали
И кленовый крест тут поставили.
И гуляют, шумят ветры буйные
Над его безыменною могилкою (497—500).

Однако наряду с анафорами, построенными на широко распространенных в фольклоре союзах *и*, *а*, у Лермонтова имеется один случай повторения союза *что*, который в качестве признака подчиненной синтаксической конструкции (придаточного предложения) для народно-поэтической речи нехарактерен:

Уж ты где, жена, жена, шаталася?
На каком на дворе, на площади,
Что растрепаны твои волосы,
Что одежа вся твоя изорвана? (210—213).

Из приведенных выше примеров мы видим, что уже повторы союзов нередко порождают в синтаксической структуре лермонтовского стиха тяготение к параллелизму. Эта тенденция выявляется еще нагляднее в случаях анафорического повторения вопросительных частиц или отрицаний при глаголе:

Аль ты думу затаил нечестивую?
Али славе нашей завидуешь?
Али служба тебе честная прискучила? (48—50).

Не истерся ли твой парчевой кафтан?
Не измялась ли шапка соболиная?
Не казна ли у тебя поистратилась?
Иль зазубрилась сабля закаленная?
Или конь захромал худо-кованый?
Или с ног тебя сбил на кулачном бою,
На Москве-реке, сын купеческий? (71—77).

Не встречает его молода жена,
Не накрыт дубовый стол белой скатертью (175—176).

Не позорил я чужой жены,
Не разбойничал ночью темною,
Не таился от света небесного (394—396).

Однако повтор может захватывать, помимо служебных частиц, стоящих «на виду», в начале стиха, также и соседние слова, в результате чего ощутимость параллелизма усиливается:

И ударил в-первóй купца Калашникова,
И ударил его посередь груди (413—414).

Не боюся смерти лютыя,
Не боюся я людской молвы,
А боюсь твоей немилости (232—234).
Не оставь лишь малых детушек,
Не оставь молодую вдову (450—451).
Перед кем покажу удальство свое?
Перед кем я нарядом похвастаюсь? (118—119).

Среди словесных повторов, способствующих возникновению параллелизма, обращает на себя внимание обширная и разнообразная группа повторений глаголов, напр.:

Опустил он в землю очи темные,
Опустил головушку на широку грудь (33—34).

Опостыли мне кони легкие,
Опостыли наряды парчевые (114—115).

Как полюбишься—празднуй свадебку,
Не полюбишься—не прогневайся (139—140).

Хочешь золота али жемчугу?
Хочешь ярких камней аль цветной парчи? (254—255).

Разумеется, повторы могут располагаться не только в начале, но и внутри стиха:

Вот он слышит—в сенях дверью хлопнули,
Потом слышит шаги торопливые (201—202).

Помимо прямого порядка расположения членов параллели, возможен и обращенный (хиастический):

Я слуга царя, царя грозного (245).

При таком обращенном или контрастном размещении элементов параллель обыкновенно захватывает не один, а два стиха. В этом случае повтор служит связующим звеном между концом первого стиха и началом второго:

Ты убил на смерть мово верного слугу,
Мово лучшего бойца, Кирибеевича (442—443).

Такого рода повторения непосредственно примыкают к так называемому «подхватыванию» стиха, при котором в состав повтора входят не отдельные, более или менее короткие по своему слоговому составу слова, а целое полустишие. В «Песне про купца Калашникова» подхватывание стиха, составляющее неотъемлемую принадлежность поэтики фольклора, нашло довольно широкое применение:

В церкви божией перевенчана,
Перевенчана с молодым купцом (145—146).

А меньшой мой брат—дитя малое,
Дитя малое, неразумное (285—286).

Что послал ты за нами во темную ночь,
Во темную ночь морозную (295—296).

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная (430—433).

Однако как бы ни подчеркивались повторами формы народного синтаксиса, построенные по принципу параллелизма, последние могут возникать и без буквальных словесных совпадений, в результате одного только морфологического тождества, которое легко проследить, разделяя стихи на части вертикальными черточками:

Ходит	плавно,	будто	лебедушка,
Смотрит	сладко,	как	голубушка (98—99).

Опускаются	руки	сильные,
Помрачаются	очи	бойкие (110—111).

Мои очи	слезные	коршун	выклюет,
Мои кости	сирые	дождик	вымоет (127—128).

Пройдет	стар человек—	перекрестится,
Пройдет	мóлодец—	приосанится,
Пройдет	девица—	пригорюнится,
А пройдут	гусляры—	споют песенку (502—505).

Разумеется, параллелизм лишь в сравнительно редких случаях достигает такой математической правильности, как в приведенных выше примерах. Гораздо большее распространение имеют типы неполного и приблизительного параллелизма, а также формы, в которых один из членов параллели оказывается более развитым и потому более длинным, чем другой:

Уж зачем ты, алая заря, просыпалася?
На какой ты радости разыгралася? (337—338).

Палач весело похаживает,
Удалова бойца дожидается;
А лихой боец, молодой купец
Со родными братьями прощается (476—479).

Куда ветер дует в поднебесьи,
Туда мчатся и тучки послушные;
Когда сизой орел зовет голосом
На кровавую долину побоища,
Зовет пир пировать, мертвецов убирать,
К нему малые орлята слетаются (314—319).

Наконец, у Лермонтова имеется также пример параллелизма, поддержанного как повторением слов, так и их морфологическим тождеством:

Поклонитесь от меня Алёне Дмитревне,
Закажите ей меньше печалиться,
Про меня моим детушкам не сказывать.
Поклонитесь дому родительскому,
Поклонитесь всем нашим товарищам,
Помолитесь сами в церкви божией
Вы за душу мою, душу грешную! (483—489).

С точки зрения фольклорной поэтики в высшей степени характерно, что троекратное «поклонитесь» возникает у Лермонтова не как абстрактный повтор, а в тесной связи с конкретным содержанием приведенного отрывка. Тройственность поклонов (но без словесных повторений) появляется и в следующих стихах «Песни»:

Поклонился прежде царю грозному,
После белому Кремлю да святым церквам,
А потом всему народу русскому (375—377).

Последний из рассмотренных примеров вплотную подводит нас к общей оценке стилистических средств, примененных поэтом в «Песне про купца

Калашникова». Однако, прежде чем подводить итоги, необходимо несколько задержаться на системе сравнений и метафор, а также других тропов и фигур в произведении Лермонтова.

Отрицательные сравнения в лермонтовской «Песне» представлены всего одним, но достаточно развернутым образцом, в котором каждый из членов сравнения занимает два стиха:

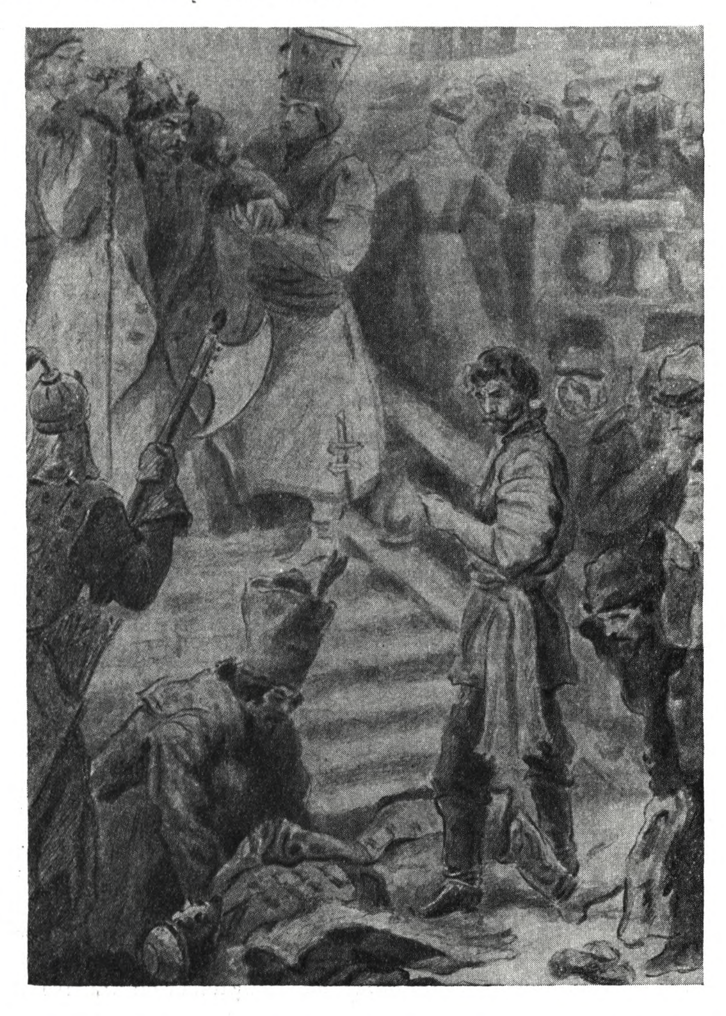


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ПЕСНЕ ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА"
Рисунок А. Мирошхина, 1939 г.
Литературный музей, Москва

Не сияет на небе солнце красное,
Не любуются им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич (16—19).

Несколько шире использовал Лермонтов положительные сравнения, которые, как известно, менее характерны для поэтики русского фольклора, чем отрицательные. В качестве соединительной частицы при сравнениях Лермонтова служат не только словечки «будто», «словно»,

употребительные в народном языке, но и вполне «литературная» частица «как». Однако круг образов, на которых строятся лермонтовские сравнения, по большей части весьма близок фольклору:

Вот нахмурил царь брови черные
И навел на него очи зоркие,
Словно ястреб взглянул с высоты небес
На младого голубя сизокрылого (36—39).

Как стекло горит сабля вострая (83).

Ходит плавно, будто лебедушка,
Смотрит сладко, как голубушка,
Молвит слово—соловей поет;
Горят щеки ее румяные
Как заря на небе божием (98—102).

Смотрят очи мутные, как безумные (208).
Затряслась, как листочек осиновый (225).
Твои речи—будто острый нож (230).

Умывается снегами рассыпчатыми,
Как красавица, глядя в зеркальце (334—335).

И услышав то, Кирибеевич
Побледнел в лице, как осенний снег (405—406).

И погнулся крест и вдавился в грудь;
Как роса из-под него кровь закапала (419—420).

Повалился он на холодный снег,
На холодный снег, будто сосенка,
Будто сосенка, во сыром бору
Под смолистый под корень подрубленная (430—433).

Впрочем, в употреблении Лермонтовым соединительной частицы «как» при сравнениях не следует видеть пренебрежения к мелочам, относящимся к внешнему построению речи. Так, например, условным предложениям в «Песне про купца Калашникова» он придает своеобразную народную форму, которая обходится без словечка «если» и даже без аналогичной фольклорной частицы «коли»:

А прогневал я тебя—воля царская:
Прикажи казнить, рубить голову (65—66).
А побьет он меня—выходите вы (307).

Метафоры в качестве самостоятельного выразительного средства, как известно, играют не особенно значительную роль в народной поэтике. У Лермонтова мы находим отдельные метафорические эпитеты:

Туда мчатся и тучки *послушные* (315).
Заунывный гудит-воет колокол (470).

Метафоры:

Не *любуются* им *тучки* синие (17).
Когда всходит месяц, *звезды радуются*,
Что светлей им *гулять* по поднебесью (51—52).

Кроме того, в «Песне про купца Калашникова» имеются два образца развернутой метафоры, из которых первый был специально отмечен Ц. Балталоном в качестве нарочито литературного:

Косы русые, золотистые,
В ленты яркие заплетенные,
По плечам бегут, извиваются,
С грудью белою целуются (103—106).

...Заря алая подымается;
Разметала кудри золотистые,
Умывается снегами рассыпчатыми,
Как красавица, глядя в зеркальце,
В небо чистое смотрит, улыбается.
Уж зачем ты, алая заря, просыпалася?
На какой ты радости разыгралася? (332—338).

Строго говоря, метафорический элемент, содержащийся во втором примере, так же как и в приведенных выше образцах метафоры, почти полностью поглощается типичным для фольклора антропоморфизмом в изображении явлений природы.

Из других стилистических особенностей «Песни» Лермонтова необходимо отметить гиперболу, которая, повидимому, содержится в следующих стихах:

Вот об землю царь стукнул палкою,
И дубовый пол на полчетверти
Он железным пробил оконечником (41—43).

Метонимия и синекдоха:

Не родилась та рука заколдованная (80).
Злато, серебро пересчитывает (157).

Иносказание:

Когда всходит месяц, звезды радуются,
Что светлей им гулять по поднебесью;
А которая в тучку прячется,
Та стремглав на землю падает...
Неприлично же тебе, Кирибеевич,
Царской радостью гнушатися (51—56).

И в ответ ему братья молвили:
«Куда ветер дует в поднебесьи,
Туда мчатся и тучки послушные;
Когда сизой орел зовет голосом
На кровавую долину побоища,
Зовет пир пировать, мертвецов убирать,
К нему малые орлята слетаются:
Ты наш старший брат, наш второй отец;
Делай сам, как знаешь, как ведаешь;
А уж мы тебя, родного, не выдадим! (313—322).

Усиление от противоположного (например, подчеркивание единичного при помощи противоположного всеобщего):

И все пили, царя славили.
Лишь один из них, из опричников,
Удалой боец, буйный молодец,
В золотом ковше не мочил усов (29—32).

У ворот стоят у тесовыих
Красны девушки да молодушки
И любуются, глядя, перешептываясь;
Лишь одна не глядит, не любуется,
Полосатой фатой закрывается (91—95).

Не боюся смерти лютыя,
Не боюся я людской молвы,
А боюсь твоей немилости (232—234).

Ирония:

Я топор велю наточить-навострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить,
Чтобы знали все люди московские,
Что и ты не оставлен моей милостью (464—468).

Наш очерк языка и стиля «Песни про купца Калашникова» следует, повидимому, еще дополнить образцами специфически народных лексических форм, т. е. таких элементов, на которых многие писатели целиком основывают свои подражания фольклору. Примечательно, что Лермонтов ими не злоупотребляет:

От вечерни я домой шла нонече (235).
Что пужаешься, красная красавица (243).
Для охотницкого бою, одиночного (348).
Над плохими бойцами подсмеивает (365).
Супротив него он становится (380).
Могутные плечи распрямливает (382).
И ударил в-первой купца Калашникова,
И ударил его посередь груди (413—414).
Хорошо тебе, детинушка,
...Что ответ держал ты по совести (453, 455).
И головушка бесталанная (492).
Поклонитесь от меня Алёне Дмитревне,
Закажите ей меньше печалиться,
Про меня моим детушкам не сказывать (483—485).
На чистóм поле промеж трех дорог (495).

Если бы близость «Песни про купца Калашникова» к фольклору основывалась только на подобной специфической лексике, то она в значительной мере уравновешивалась бы лексически и стилистически чуждыми элементами, которые проникли в произведение Лермонтова. К последним относятся отдельные неубедительные энклитики—напр.: «повелéл тогда» (25), «не мочи́л усов» (32) и проклитики—напр.: «свежей си́лою» (310), отмеченные выше случаи переноса ударения с предлога на существительное, употребление литературных форм деепричастий, а также соединительной частицы «как» при сравнениях. Сюда следует присоединить еще несколько слов и выражений, которые в системе народной речи представляются сомнительными: стремглав (54, 268), пса-ворчуна (169), лишь (364), вдруг (371), пристально (379), висок (427), слегка (428), а также два случая немыслимой инверсии:

А что детки твои малые
Почивать не легли, не играть пошли (192—193).
И домой стремглав бежать бросилась (268).

Но в интересах справедливости необходимо отметить, что соединительную частицу «как» при сравнениях Лермонтов мог найти в сборнике Кирши Данилова, напр.:

Стрелы летят как часты дожди...
Тугарин почернел как осення ночь,
Алёша Попович стал как светел месяц...[143].

Что же касается отдельных слов, взятых из чуждой языковой среды, то и у самых заправских народных певцов и сказителей можно встретить даже гораздо более грубые нарушения лексического строя, напр.:

Я привез же нынь себе-ка супротивную,
А принять же нам с Настасьей по злату венцу.—
Сделали об их же публикацию,
Провели же‿ю да в верушку крещоную[144].

Или:

И дам я вам пофальный лист,
Ездить по иным городам и ярмонкам,
Торговать всё товарами разныма
Без дани без пошлины,
Без государевой подати[145].

ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА „КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ“
Акварель М. Шишкова, 1879 г.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

Перейдем к подведению итогов. К каким общим выводам могут привести наши наблюдения относительно языка и стиля «Песни про купца Калашникова»? Является ли она таким же или только несколько более удачным подражанием фольклору, как и ряд других рассмотренных нами литературных произведений в народном стиле, или же имеется какая-то принципиальная разница между «Песней» Лермонтова и предшествовавшими ей стилизациями народной поэзии? Думается, различие здесь не количественное, а качественное. В подражательных опытах предшественников Лермонтова за основу берется (иногда сознательно, а чаще непроизвольно) система литературной речи и выразительных средств. На эту последнюю более или менее успешно проецируются отдельные признаки языка и стиля поэзии фольклора, которые не вживаются органически в художественную ткань произведения, а остаются на ее поверхности в качестве самоценных формальных элементов. Лермонтов идет иным путем. Вместо «богатырской сказки», сюжет которой можно проследить лишь с величайшим напряжением внимания и в которой поэтому детали формы назойливо выдвигаются на первый план, он создает единое по замыслу произведение, насыщенное подлинным драматизмом. Нелепо было бы думать, что цельные характеры, напряженно развивающееся действие, острота коллизии служили приложением к накопленному поэтом словарному и стилистическому фонду народной поэзии, который искал литературного применения. Этот последний был вызван к жизни возникшей у Лермонтова художественной идеей, которая была воплощена им в «Песне про купца Калашникова». Интерес Лермонтова, как у «настоящего» сказителя, сосредоточивается на содержании «Песни». Этим объясняются огромное разнообразие и естественность примененных им выразительных средств, этим же объясняются и отдельные случайные противоречия строю народно-поэтической речи. Но инородные элементы, проникшие в «Песню» Лермонтова, так же бесследно растворяются в его произведении, как не замечается у «настоящего» сказителя, портного по ремеслу, сравнение покатившейся головы с пуговицей. Это происходит потому, что в «Песне про купца Калашникова» нашла воплощение целостная система, а не отдельные детали народного языка и стиля, потому что Лермонтов не подражал фольклору, а создал свое произведение на основе органически усвоенных им народно-поэтических традиций.

V

Проблема стиха «Песни про купца Калашникова» является в научной литературе, посвященной творчеству Лермонтова, одним из наименее разработанных участков. Сведения наших историков литературы о ритме «Песни» скудны, отрывочны и противоречивы. Некоторые литературоведы, как мы видели, соглашались успокоиться на неподтвержденной доказательствами версии о близости ритмики «Песни про купца Калашникова» к «Добрыне» Львова, написанному схематически правильным пятисложным размером с дактилическими окончаниями. По мнению Висковатова, Лермонтов «усвоил себе... размер былин, полухореический, полудактилический»[146]. Характер лаконизма, присущий этому указанию, избавил автора от необходимости привести примеры подобного «полухореического, полудактилического» былинного размера, поиски которого среди памятников нашего фольклора представили бы достаточно небла-

годарную задачу. Д. И. Абрамович в своей заметке «О стихе Лермонтова»[147] устранил теоретические трудности, связанные с определением ритма «Песни про купца Калашникова», зачислив ее без дальнейших пояснений в разряд произведений Лермонтова, написанных «народным размером». Наконец, в книге Д. Г. Гинцбурга «О русском стихосложении»[148], посвященной «исследованию ритмического строя стихотворений Лермонтова», стиху «Песни про купца Калашникова» уделено три странички, на протяжении которых автор проделал с произведением Лермонтова все операции, принятые среди представителей «музыкального» уклона в русском стиховедении: расстановка ряда произвольных ударений и подведение текста под нотные музыкальные обозначения. Однако никаких теоретических определений ритмического строя «Песни» Д. Г. Гинцбургу из этого извлечь не удалось.

Новейшие теоретики литературы пытаются определить ритм «Песни про купца Калашникова», применяя востоковские определения народного стиха. Так, В. М. Жирмунский, в своей книге «Введение в метрику» (Л., 1925) констатирует у Лермонтова три обязательных ударения и постоянное дактилическое окончание, а также подвижную цезуру в середине стиха (стр. 250—251). Прежде всего необходимо отметить противоречивость понятия «подвижной» цезуры, отменяющего обычное ее понимание, как постоянного (т. е. неподвижного) словораздела, которое разделяется, в частности, и самим Жирмунским. В том же «Введении в метрику» он называет цезурой «сечение стиха на определенном слоге, метрически обязательное» (стр. 145). Однако, основной интерес замечаний Жирмунского заключается в определении стиха «Песни» как трехударного. Совсем недавно А. Квятковский, затрагивая мимоходом ритмику «Песни», стал на ту же точку зрения («Лит. учеба» 1941, № 2, 28).

Тем не менее, как это не раз бывало в литературоведении, математическая точность оказывается в данном случае обманчивой. Г. Н. Поспелов, также пытаясь свести ритм лермонтовской «Песни» к равноударности, находит в ней лишь по два сильных ударения на каждый стих («Литература в школе» 1936, № 6, 32—47).

Столь плачевные итоги изучения ритмики «Песни про купца Калашникова» за истекшее столетие нельзя признать случайными. Все существовавшие в теории русской литературы описания стиховых систем оказывались неприложимыми к произведению Лермонтова. Стопы «литературного» стихосложения должны были отпасть в силу отсутствия в «Песне» какого-либо ритмического схематизма. Разрабатывать те или иные музыкальные варианты ритмики было заведомо нелепо ввиду того, что «Песня про купца Калашникова» не только не утеряла, но никогда и не имела при себе музыкального напева. Востоковская теория народного стихосложения, построенная на равенстве числа ударений из стиха в стих, еще нагляднее, чем в поэтических произведениях фольклора, опровергалась наличием у Лермонтова совершенно бесспорных двухударных и трехударных строк.

Стихи с двумя ударениями:

И причитывали, да присказывали (7).
Вдоль по улице одинешенька (236).
Мои ноженьки подкосилися (239).
Меня честную, непорочную (273).

Дитя малое, неразумное (286).
Как сходилися, собиралися (339).
Со боярами и опричниками (344).
Выходите-ка во широкий круг (353).
По прозванию Калашников (374).
Мне головушку повинную (449).
Поцалуемтесь да обнимемтесь
На последнее расставание (481—482).
И головушка бесталанная (492) и т. д.

Стихи с тремя ударениями:

И пришли его два брата, поклонилися (291).
А уж мы тебя, родного, не выдадим (322).
По одном из нас будут панихиду петь,
И не позже, как завтра в час полуденный (398—399).
К тебе вышел я теперь, басурманский сын (403).
И ударил в-пербой купца Калашникова (413).
Отвечай мне по правде, по совести (440).
Промеж тульской, рязанской, владимирской (496).

Таким образом, на пути исследователя ритмики «Песни про купца Калашникова» неизбежно возникал ряд непреодолимых трудностей, которые объясняются тем, что проблема народного стиха в целом все еще не была разрешена русским литературоведением.

Проделанный нами в предыдущей главе анализ языка и стиля «Песни» Лермонтова намечает направление, в котором должны вестись наши поиски, и до некоторой степени предрешает их результаты. Поскольку произведение Лермонтова по своему лексическому и стилистическому составу оказывается весьма близким к образцам поэзии нашего фольклора, то фонетическая система его языка значительно понижает вероятность самостоятельного использования поэтом тех или иных «литературных» размеров или их комбинаций. В ритмике «Песни», как и в народной поэзии, ведущая роль должна принадлежать более многосложным группировкам слогов, чем те, которые закреплены в стопах силлабо-тонического стихосложения. Однако отыскание ритмических закономерностей в «Песне про купца Калашникова» затрудняется, как и в фольклоре, отсутствием ритмического схематизма. В этом легко убедиться из следующей общей таблицы распределения ударений по слогам в произведении Лермонтова:

№№ слогов в стихе	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Встречаемость ударений в %%. . . .	1,2	2,7	96,9	0,7	28,0	33,3	19,3	36,3	35,2	17,0	3,0	0,9	0	0

Выводы, которые можно извлечь из приведенной таблицы, сводятся к немногим фактам, достаточно очевидным и без подсчетов: Лермонтов с незначительными отступлениями соблюдает обычные в фольклоре анапестические зачины стиха, а на следующий после зачина четвертый слог ударения не попадают, чтобы избежать столкновения с загруженным ударениями третьим слогом. В остальном слоговое распределение ударений «Песни», судя по приведенной таблице, приходится признать лишенным какой-либо системы.

Полученные нами выводы, базирующиеся на подсчетах распределения ударений в «Песне про купца Калашникова», не заключают в себе ничего неожиданного для исследователя фольклорного стиха. Даже весьма

отчетливые ритмы русской народной поэзии, деформированные лишь самыми элементарными отступлениями, сплошь и рядом совершенно не улавливаются существующими приемами статистического учета ударений стиха. Это объясняется тем, что в народном стихе, как и в других тонических системах стихосложения, наибольшей ритмической устойчивостью обладает не начало, а конец ритмического ряда. Основным опорным пунктом ритмической организации является последнее ударение стиха, опирающееся в рифмованных стихах на рифму, а в нерифмованных—на систему стиховых клаузул определенного типа. Последнее ударение по

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ К ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА „КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ“
Акварели В. Симова, 1898 г.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва.

своему положению является *постоянным* или *константным*, иными словами, оно не может подвергаться никаким отменам и смещениям. Прочие ударения стиха не обладают устойчивостью тонической константы, но сохраняют тем бо́льшую закономерность в размещении, чем ближе они расположены к последнему, константному ударению. По мере удаления от тонической константы они все более теряют свою упорядоченность. Поэтому, учитывая ударения, как обычно принято, от начала стиха, мы принимаем за отправной пункт наиболее слабо организованную в ритмическом отношении часть стиха, а малейшее несовпадение в распределении начальных слогов влечет за собой разнобой дальнейших ударений, включая и константное.

В моих статьях о стихе русского фольклора[149] была предложена иная система учета ударений в русском народном стихосложении—от послед-

него, константного ударения к началу стиха—и показаны ее преимущества на конкретных образцах поэзии русского фольклора. При этом оказалось, что подсчеты, отправляющиеся от последнего ударения, выявляют ритмические закономерности, которые, так же как в «Песне про купца Калашникова», не обнаруживались обычным учетом ударений от начала стиха. Эта система статистических подсчетов нашла применение и в цифровых материалах по ритмике «Песни» Лермонтова, которые приводятся в настоящей работе.

Переходя к рассмотрению ритмической организации «Песни про купца Калашникова», отметим прежде всего внешние особенности стиховой структуры произведения Лермонтова.

По своему слоговому составу стихи «Песни» колеблются от 7 до 14 слогов:

Число слогов в стихе	7	8	9	10	11	12	13	14
Встречаемость	2	1	44	166	177	103	19	1
То же в %%	0,4	0,2	8,6	32,4	34,5	20,1	3,7	0,2

Примеры семисложного стиха:

Гусляры молодые,
Голоса заливные (507—508).

Восьмисложного:

Клич кликать звонким голосом (350).

Девятисложного:

Вина сладкого заморского
Нацедить в свой золоченый ковш (26—27).

Десятисложного:

Угощали нас три дня, три ночи,
И все слушали—не наслушались (14—15).

Одиннадцатисложного:

Про тебя нашу песню сложили мы,
Про твово любимого опричника (2—3).

Двенадцатисложного:

Опустил головушку на широку грудь,
А в груди его была дума крепкая (34—35).

Тринадцатисложного:

Да про смелого купца, про Калашникова (4).
Али служба тебе честная прискучила? (50).

Четырнадцатисложного:

Уж зачем ты, алая заря, просыпалася? (337).

Если отбросить семи-, восьми- и четырнадцатисложные стихи, представленные единичными образцами, то окажется, что основной слоговой состав стихов в произведении Лермонтова варьируется в пределах от девяти до тринадцати слогов. Таким образом, при всей ограниченности этих колебаний, стих «Песни про купца Калашникова» лишен каких-либо тенденций к упорядоченному силлабизму.

Применение различных типов стиховых зачинов (начала стиха) характеризуется следующими данными: ударяемым слогом (хореический зачин) стих начинается в шести случаях, напр.:

А й, ребята, пойте—только гусли стройте!
А й, ребята, пейте—дело разумейте! (148—149 и 323—324).

Одним неударяемым (ямбический зачин)—в четырнадцати случаях, напр.:

Нам чарку поднес меду пенного (10).
И кличет он старую работницу (178).

Двумя неударяемыми (анапестический зачин)—в 493 случаях, напр.:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы (1—2).

Таким образом, обычные в эпических произведениях фольклора анапестические зачины имеют место в 96,1% общего состава стихов лермонтовской «Песни». Встречаются в фольклоре (у разных сказителей в различной пропорции) и ямбические и хореические зачины, примешивающиеся к анапестическим:

Зовет его Вольга Всеславьевич
С собою ехать в Курчевец,
С собою ехать в Ореховец[150].
Солнышко Владимир стольнё-киевской[151].

При этом необходимо иметь в виду, что все отмеченные выше шесть случаев хореического зачина в «Песне» Лермонтова встречаются не в основном тексте, а в особых концовках-припевках, замыкающих отдельные главы произведения. Эти концовки, как мы увидим далее, характеризуются и по ряду других признаков несколько отличной ритмической структурой.

Клаузулы, или окончания стиха, в «Песне про купца Калашникова» относятся к следующим типам.

Женские (на один неударяемый слог)—12 случаев, напр.:

Красно начинали—красно и кончайте;
Каждому правдою и честью воздайте (509—510).

Дактилические (на два неударяемых слога)—451 случай, или 87,9% всех клаузул, напр.:

Над Москвой великой, златоглавою,
Над стеной кремлевской, белокаменной (327—328).

Пеонические (на три неударяемых слога)—47 случаев, или 9,2%, напр.:

Боевые рукавицы натягивает (381).
Чтобы знать, по ком панихиду служить (388).

Гиперпеонические (на четыре неударяемых слога)—3 случая:

Супротив его все бояре да князья (21).
Ты не дай меня, свою верную жену (276).
Ты убил на смерть мово верного слугу (442).

Все 12 примеров женского окончания стиха, так же как и отмеченные выше хореические зачины, относятся к концовкам-припевкам отдельных глав «Песни». Таким образом, основные типы клаузул в «Песне» Лермонтова—дактилический и пеонический. Необходимо иметь в виду, что эти

последние, а также гиперпеонические клаузулы и анапестические зачины нередко являются составными, т. е. включают слова, которые, по аналогии с народным стихом, скрадывают свое ударение в пользу предшествующего или последующего слова. Составные дактилические, а также пеонические и гиперпеонические клаузулы, примешивающиеся в небольшом количестве к дактилическим, известны нам по изданиям былинных текстов, например, по «Онежским былинам» А. Ф. Гильфердинга (2-е изд., Спб., 1894, I).

Дактилические:

Ложился тут Добрыня на велйк одёр (стр. 43).
Ты зачим летела через Кйев град (стр. 45).
3-за небесей Добрыне снова глáс гласит (стр. 46).

Пеонические:

Я вечор же братци был женáт не холост,
А нынечу я стал братци холóст не женат (стр. 37).
А нунь эта кобылушка кобы́лой стала (стр. 315).

Гиперпеонические:

А Алеша Попович в богомóльной стороны (стр. 451).
И он прибил прирубил до едйной головы (стр. 454).

Переходя к характеристике основных особенностей ритма «Песни про купца Калашникова», необходимо прежде всего отметить возникшие в процессе его изучения специальные трудности, относительно которых может быть вынесено и иное решение, чем то, к какому пришел автор настоящей работы.

Следующие стихи допускают двойственную трактовку:

Твоему горю пособить постараюся (133).
И ударил своего ненавистника (426).

Притяжательные местоимения «твоему», «своего» рассматривались мною, вопреки написанию, как двухсложные слова. Такая трактовка этих слов была принята не только на основании узуального их произношения в разговорной речи (нечто вроде «твойму», «свойво»), но и по аналогии с формой «мово», «твово» в «Песне» Лермонтова:

Про твово любимого опричника (3).
Ты убил на смерть мово верного слугу,
Мово лучшего бойца, Кирибеевича (442—443).

Другая, впрочем также немногочисленная, группа затруднений связана с необходимостью производить выбор между двумя параллельно существующими и более или менее равноправными акцентными формами, напр.:

Скидает с могу́чих плеч шубу бархатную (358).

Объединение группы слов «с могучих плеч» под одним ударением возможно в народной речи в двух вариантах: «с могу́чих плеч» и «с могучи́х плеч». Как в данном, так и в аналогичных случаях мною принимались более простые формы, которые мало или совсем не противоречат словоупотреблению разговорного языка.

Однако наиболее значительные трудности связаны не с выбором тех или иных акцентных форм, которые лишь сравнительно редко допускают двоякое толкование, а с обычными у исследователей ритмики колебаниями между «облегченной» и загруженной ударениями интерпретацией текста, напр.:

Позади его стоят стольники,
Супротив его все бояре да князья,
По бокам его все опричники (20—22).

В этих стихах слово «его» может сохранять свое ударение, но может рассматриваться и как безударное. Если в данном случае более вероятным кажется «облегченное» чтение, то в другом, возможно, придется отдать предпочтение варианту, сохраняющему максимум ударений, напр. (сомнительные ударения на словах «своей» и «тебе»):

С кем казною **своей** поделюсь теперь? (117).
Не поведал **тебе**, что красавица (144).

Любопытно, что в последнем примере цитированному стиху предшествует стих, в котором правдоподобнее безударное слово «тебе»:

Не сказал тебе правды истинной (143).

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ К ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА „КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ“
Акварель В. Симова, 1898 г.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

Совершенно очевидно, что решения, принятые в том или ином сомнительном случае на основании субъективного понимания, обладают столь же ограниченной научной ценностью, как и попытки аргументировать свое толкование при помощи ссылок на ритмическую инерцию контекста. Последний прием, неоднократно применявшийся некоторыми исследователями (например, акад. Ф. Е. Коршем в его работе о «Слове о полку Игореве»), в особенности недопустим ввиду того, что установление формы ритма само по себе является в подобных случаях конечной целью разысканий. Поэтому в процессе изучения ритмики стихотворного произведения ритмическая инерция не может приниматься в качестве свидетельства в пользу данного частного решения. К тому же «Песня про купца Калашникова», как мы увидим далее, не обладает однотипным ритмом. Во многих случаях каждый из двух сомнительных вариантов акцентировки без труда мог бы быть оправдан с точки зрения ритмических форм, примененных в «Песне» Лермонтова.

Все эти соображения вынудили меня отмечать особым значком сомнительные ударения в ритмической записи «Песни» Лермонтова, а при извле-

чении из нее статистической сводки разработать два варианта: с максимальной и минимальной нагрузкой ударениями. Ввиду того, что подлинная ритмика «Песни» характеризуется чем-то промежуточным по отношению к этим двум вариантам, последние сведены воедино при помощи средних цифр, которые затем обращены в проценты[152]:

№№ ударений от константы	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула			
Минимум ударений .	0	5	3	13	95	181	194	134	180	19	0	513	0	0	0	0
Максимум ударений .	0	5	3	13	95	181	194	142	269	57	0	513	0	0	0	0
Средний вывод . . .	0	5	3	13	95	181	194	138	224,5	38	0	513	0	0	0	0
То же в %% . . .	0	1,0	0,6	2,5	18,5	35,3	37,8	27,0	44,0	7,6	0	100,0	0	0	0	0

Цифровой материал нашей таблицы, подытоживающий распределение ударений в «Песне про купца Калашникова», свидетельствует о сложности ее ритмической организации. Наибольшую после константы нагрузку ударениями несут слоги четвертый, шестой и седьмой. То обстоятельство, что высокие показатели ударяемости ложатся на соседние слоги, шестой и седьмой, т. е. как бы раздваиваются, указывает, что ритмика «Песни» Лермонтова не является однородной, а складывается из ритмических форм разных типов. Этот вывод подкрепляется и показателями ударяемости на пятом и восьмом слогах, которые менее загружены ударениями, чем отмеченные выше слоги, но все же нуждаются в специальном рассмотрении. Итак, попытаемся выяснить, какие конкретные типы стихотворного ритма скрываются за нашими цифровыми материалами.

В первую очередь необходимо отметить значительную группу чистых трехсложников, входящих в ритмический состав «Песни» Лермонтова, напр.:

Про тебя нашу песню сложили мы (2).
Не любуются им тучки синие (17).
Он железным пробил оконечником (43).
Да не вздрогнул и тут молодой боец (44).
Что светлей им гулять по поднебесью (52).
И семьею ты вскормлен Малютиной (58).
Не кори ты раба недостойного (62).
Не истерся ли твой парчевой кафтан (71).
Или конь захромал худо-кованый?
Или с ног тебя сбил на кулачном бою (75—76).
Покачав головою кудрявою (79).
Ни в боярском роду, ни в купеческом (81).
Аргамак мой степной ходит весело (82).
А на праздничный день, твоей милостью,
Мы не хуже другого нарядимся (84—85).
Заломлю на бочок шапку бархатную (89).
Лишь одна не глядит, не любуется (94) и т. д.

Другим ритмическим компонентом «Песни про купца Калашникова» является тот самый пятисложный ритм, который составил «открытие» Н. Львова в его «Добрыне». Однако Львов, в отличие от Лермонтова, пользуется пятисложником как самостоятельным стихотворным размером, отказываясь от сочетания его с другими, и последовательно схематизирует его. У Лермонтова пятисложник представлен довольно широко,

особенно если учесть, что немало стихов с описанными выше сомнительными ударениями при «облегченном» чтении подчиняется его инерции:

И все слушали—не наслушались (15).
По бокам его все опричники (22).
Сердца жаркого не залить вином,
Думу черную не запотчевать! (63—64).
На Москве-реке, сын купеческий (77).
За Москву-реку покататися (87).
Черным соболем отороченную (90).
Красны девушки да молодушки (92).
Косы русые, золотистые,
В ленты яркие заплетенные (103—104).
Скучно, грустно мне, православный царь (112).
И без пóхорон горемычный прах (129).
Не полюбишься—не прогневайся (140).
В церкви божией перевенчана,
Перевенчана с молодым купцом (145—146) и т. д.

Таковы ритмические типы, наиболее широко использованные в «Песне про купца Калашникова». Их наличием и объясняется высокая нагрузка ударениями четвертого, шестого и седьмого слогов (считая от константы) в нашей статистической таблице. Трехсложники образуют убывающий ряд (в процентах): 100,0—44,0—35,3 на первом, четвертом и седьмом слогах, а пятисложники: 100,0—37,8 на первом и шестом слогах.

Нам остается еще объяснить менее высокую, хотя все же значительную встречаемость ударений на пятом (27,0%) и на восьмом слогах (18,5%). Ей соответствует сочетание трехсложной группировки слогов с четырехсложной, которое мы, действительно, находим в «Песне» Лермонтова:

Ох ты гóй еси цáрь Иван Васúльевич (1).
Тяготит она плечи богатырские (67).
И сказал ему царь Иван Васильевич:
Да об чем тебе, молодцу, кручиниться? (69—70).
Не измялась ли шапка соболиная? (72).
Иль зазубрилась сабля закаленная (74).
Как я сяду-поеду на лихом коне (86).
И любуются, глядя, перешептываясь (93).
Не найти, не сыскать такой красавицы (97).
Во семье родилась она купеческой (107) и т. д.

Столь же часто встречается у Лермонтова и сочетание четырехсложной группировки слогов с трехсложной, ударения которых располагаются на четвертом слоге (уже учитывавшемся нами при анализе трехсложных ритмов) и на том же, как и в предыдущей комбинации, восьмом слоге от константы:

Да про смéлого купцá про Калáшникова (4).
А боярыня его белолицая (11).
То за трапезой сидит во златом венце (18).
В удовольствие свое и веселие (24).
А в груди его была дума крепкая (35).
Гей ты, верный наш слуга Кирибеевич,
Аль ты думу затаил нечестивую? (47—48).
Неприлично же тебе, Кирибеевич (55).
А прогневал я тебя,—воля царская (65).
И сама к сырой земле она клонится (68) и т. д.

Разумеется, этими основными формами, легко выявляемыми при помощи статистики, ритмика «Песни про купца Калашникова» еще не исчерпывается. Мы находим у Лермонтова несколько образцов четырехсложного

ритма с тремя ударениями, который пользуется, как показано в моей работе о стихе русского фольклора, большой популярностью у ряда сказителей и певцов:

Али слу́жба тебе че́стная прискýчила (50).
Закружилась моя бедная головушка (249).
И пришли его два брата, поклонилися (291).
Что лиха беда со мною приключилася (298).
Для охотницкого бою, одиночного (348).
Поклонитесь от меня Алёне Дмитревне (483).

Встречаются и всевозможные иные комбинации распределения ударений, например, двухсложник с двухсложником:

Набега́ют ту́чки на́ небо (163).
А ты сам ступай, детинушка (461).

Двухсложник с трехсложником:

Улыба́ясь, ца́рь повеле́л тогда (25).
Али славе нашей завидуешь (49).

Двухсложник с четырехсложником:

Про твово́ люби́мого опри́чника (3).
И седельце бранное черкасское (126).

Двухсложник с пятисложником:

Опусти́л голо́вушку на широ́ку грудь (34).
На младого голубя сизокрылого (39).

Трехсложник с двухсложником:

Кушачко́м подтяну́ся шо́лковым (88).
На железную цепь привязывает (170).

Трехсложник с пятисложником:

А свеча́ перед о́бразом еле те́плится (177).

Шестисложник:

И причи́тывали, да приска́зывали (7).

Вообще необходимо сказать, что Лермонтов мастерски использовал все ритмические комбинации, возможные в пределах того скромного по размаху колебаний слогового состава, который он принял за основу стиха своего произведения.

В сочетании стихов между собой местами заметно тяготение к кратковременным ритмическим инерциям. Эти последние иногда ограничиваются слоговым равенством ряда стихов.

Напр., девятисложные стихи:

Твои речи—будто острый нож:
От них сердце разрывается.
Не боюся смерти лютыя,
Не боюся я людской молвы,
А боюсь твоей немилости (230—234).

Одиннадцатисложные стихи:

Вот уж поп прошел с молодой попадьей,
Засветили свечу, сели ужинать—
А по-сю-пору твоя хозяюшка
Из приходской церкви не вернулася (188—191).

Однако нередко ритмическая инерция строится на тождественном распределении ударений, например, трехсложный ритм:

Лишь стоят, да друг друга поталкивают.
На просторе опричник похаживает,
Над плохими бойцами подсмеивает:
Присмирели, небойсь, призадумались! (364—367).

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ К ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА „КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ"
Акварели В. Симова, 1898 г.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

Четырехсложный ритм:

Вина сладкого заморского
Нацедить в свой золоченый ковш
И поднесть его опричникам,
И все пили, царя славили (26—29).

Пятисложный ритм:

Косы русые, золотистые,
В ленты яркие заплетенные,
По плечам бегут, извиваются (103—105).

Или:

Оглянулася—человек бежит.
Мои ноженьки подкосилися,
Шелковóй фатой я закрылася (238—240).

Необходимо еще сказать несколько слов об особенностях ритмической структуры припевок-концовок, замыкающих отдельные главы «Песни про купца Калашникова». Первая и вторая главы заканчиваются одной и той же концовкой из четырех стихов:

Ай, ребята, пойте—только гусли стройте!
Ай, ребята, пейте—дело разумейте!
Уж потешьте вы доброго боярина
И боярыню его белолицую! (148—151 и 323—326).

Стихи эти равносложны: каждый из них состоит из двенадцати слогов. Первые два стиха представляют собой шестистопный хорей с женскими окончаниями. Таким образом, они являются резким ритмическим контрастом по отношению к предшествующему, основному тексту «Песни». Ритмика третьего и четвертого стихов построена по тем же принципам, как и все произведение Лермонтова.

Третья глава—и в то же время вся «Песня про купца Калашникова»—замыкается несколько более распространенной концовкой, которая состоит из восьми стихов, различных по слоговому составу, сплошь с женскими окончаниями:

Гей вы, ребята удалые,
Гусляры молодые,
Голоса заливные!
Красно начинали—красно и кончайте;
Каждому правдою и честью воздайте.
Тароватому боярину слава!
И красавице-боярыне слава!
И всему народу христианскому слава! (506—513).

Эти стихи, особенно первые три, напоминают по своему складу строение раешника. Для них характерны резкие колебания слогового состава (от 7 до 12 слогов) и выдвигающаяся на первый план рифмовка, которая переходит в заключительных трех стихах в словесный повтор: троекратная «слава» в духе народной поэзии замыкает произведение Лермонтова.

Таковы основные особенности ритма «Песни про купца Калашникова». Лермонтов чрезвычайно широко использовал ритмические возможности лишенной нарочитого схематизма свободной ритмики русского народного стиха. Однако мы не можем ограничиться выводами, вытекающими из замкнутого, «имманентного» рассмотрения стиховой структуры произведения Лермонтова. Перед нами, естественно, должны возникнуть вопросы о теоретической и историко-литературной значимости достигнутых результатов. Прежде всего, что это за «комбинированная» ритмика, составляемая из разнородных ритмических элементов? Как относится она к традициям фольклорного стиха? Только разрешив эти недоумения, сможем мы оценить стих «Песни про купца Калашникова» не в качестве самодовлеющего образца формы, а в его реальных связях с содержанием и стилем произведения Лермонтова и с ходом развития русской литературы.

«Комбинированная» ритмика «Песни про купца Калашникова» не является теоретическим измышлением. Некоторые сказители и певцы русского народа (в том числе иногда и наиболее одаренные из них) выказывают явное пристрастие к подобным текучим, сменяющимся ритмам. В моей работе о стихосложении русского фольклора, на которую выше уже неоднократно приходилось ссылаться, я изложил результаты ритми-

ческого анализа первых пятидесяти стихов из былины «Молодость Добрыни и бой его с Ильей Муромцем»[153] знаменитой сказительницы и сказочницы М. Д. Кривополеновой. Статистические подсчеты распределения ударений у Кривополеновой, так же как и у Лермонтова, свидетельствуют о раздвоении опорных пунктов ритма: наибольшие цифры встречаемости ударений падают на четвертый-пятый и седьмой-восьмой слоги от константы. Соответственно этому в числе основных ритмических типов у Кривополеновой мы находим сочетание трехсложника с трехсложником, трехсложника с четырехсложником, четырехсложника с трехсложником. Все же, в целом, ритмика Кривополеновой, конечно, мало похожа на лермонтовскую, так как разнятся и пропорции использования отдельных размеров, а частично и их основные типы. Стихи Кривополеновой, как правило, имеют три ударения. В силу этого одна из преобладающих ритмических форм «Песни про купца Калашникова»—двухударный стих, построенный из пятисложных группировок слогов,—составляет у Кривополеновой редчайшее исключение:

Он пристарилса, тут приставилса.

Но в принципе рассмотрение поэтической техники Кривополеновой приводит к выводу, что смешанные, комбинированные ритмы являются не теоретической фикцией, а одной из реально существующих поэтических форм русского народного стихосложения.

Разумеется, такое общее решение интересующего нас вопроса все же не может полностью удовлетворить исследователя. Даже и после принципиального обоснования смешанных ритмов в фольклоре разыскание «ритмического прототипа» «Песни про купца Калашникова» продолжает оставаться одной из заманчивых проблем изучения ритмики произведения Лермонтова. Автором настоящей работы затрачено немало усилий в этом направлении. Весьма поучительно, что поиски народных ритмов, близких к «Песне про купца Калашникова», снова приводят нас к тем материалам, которые уже рассматривались выше в качестве параллелей к отдельным мотивам произведения Лермонтова. Во второй части известного «Собрания разных песен» М. Чулкова (Спб., 1770) мы находим следующую песню:

Из Кремля, Кремля крепка города,
От дворца, дворца государева,
Что до самой ли красной площади,
Пролегала тут широкая дорожинька.
Что по той ли по широкой по дорожиньке,
Как ведут казнить тут добра молодца,
Добра молодца большова барина,
Что большова барина Атамана стрелецкого,
За измену против царского величества.
Он идет ли молодец не оступается,
Что быстро на всех людей озирается.
Что и тут царю не покоряется.
Перед ним идет грозен палачь,
Во руках несет остер топор,
А за ним идут отец и мать,
Отец и мать, молода жена:
Они плачут, что река льется,
Возрыдают, как ручьи шумят,
В возрыданье выговаривают,
Ты дитя ли наше милое,
Покорися ты самому царю,
Принеси свою повинную,

Авось тебя государь царь пожалует,
Оставит буйну голову на могучих плечах.
Каменеет сердце молодецкое,
Он противится царю, упрямствует,
Отца матери не слушает,
Над молодой женой не сжалится,
О детях своих не болезнует,
Привели ево на площадь красную,
Отрубили буйну голову
Что по самы могучи плеча[154].

Слоговой состав этой песни в основном определяется, как и у Лермонтова, колебаниями от девяти до тринадцати слогов (имеется по одному стиху четырнадцатисложному ⟨24⟩ и пятнадцатисложному ⟨8⟩). Число ударений в стихе непостоянно. Двухударные стихи:

Возрыда́ют, как ручьи́ шумят,
В возрыда́нье выгова́ривают (18—19).

Трехударные:

Он иде́т ли мо́лодец не оступа́ется,
Что бы́стро на все́х людей озира́ется (10—11).

Зачины стиха по большей части анапестические, но есть пять случаев ямбического зачина (в ст. 11, 16, 23, 24, 29) и один случай, в котором первому ударению предшествуют три неударяемых слога (ст. 28). Клаузулы почти сплошь дактилические и лишь в двух стихах пеонические (ст. 19 и 24). Как зачины, так и клаузулы в ряде стихов являются, подобно лермонтовским, составными. Распределение ударений по слогам, считая от константы, оказывается следующим[155]:

№№ ударений от константы	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Клаузула		
Минимум ударений. .	0	0	1	1	7	0	8	7	16	2	0	0	32	0	0	0
Максимум ударений .	0	0	1	1	7	0	8	7	18	3	3	0	32	0	0	0
Средний вывод	0	0	1	1	7	0	8	7	17	2,5	1,5	0	32	0	0	0

Цифры приведенной таблицы указывают на раздвоение опорных пунктов ритма: ударения ложатся на соседние слоги—пятый, шестой и седьмой от константы. Таким образом, ритмика этой песни как у Лермонтова, так и у Кривополеновой является неоднородной или комбинированной. Сходство с «Песней про купца Калашникова» усиливается благодаря значительному использованию пятисложных ритмов, напр.:

Из Кремля́, Кремля крепка го́рода,
От дворца́, дворца госуда́рева,
Что до са́мой ли красной пло́щади (1—3).

Остальные типы ритмов также в основном совпадают, хотя в песне из Чулковского сборника гораздо шире, чем у Лермонтова, представлены обычные в фольклоре четырехсложные ритмы, которые дают встречаемость ударений 32—17—7 на первом, пятом и девятом слогах нашей таблицы. Например, трехударные четырехсложники:

Пролега́ла тут широ́кая доро́жинька.
Что по то́й ли по широ́кой по доро́жиньке (4—5).

Двухударные четырехсложники:

Отруби́ли буйну го́лову
Что по са́мы могучи́ плеча (31—32).

В то же время в рассматриваемой песне почти отсутствуют чистые трехсложники, сравнительно обильно использованные Лермонтовым.

Таким образом, при весьма значительном сходстве ритма песни об атамане стрелецком с произведением Лермонтова, у нас все же нет оснований для полного отождествления их ритмической структуры.

В заключение нашего очерка, посвященного стиху «Песни про купца Калашникова», необходимо отметить основные черты ее звуковой организации. Как и во всяком произведении большого объема, в «Песне» Лермонтова можно при желании отыскать образцы «звукописи» и «словесной инструментовки», которую наши теоретики литературы за ко-

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ К ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА „КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ"
Акварель В. Симова, 1898 г.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

роткий срок, истекший со времени «открытий» символистов, успели проследить на всех этапах развития и во всех жанрах и стилях русской литературы чуть ли не от Бояна до наших дней.

Звуковые повторы «п» и «р»:

На *пр*осто*р*е о*пр*ичник *п*охаживает (365).

Инструментовка на «ш»:

Ли*ш*ь поте*ш*у царя на*ш*его батю*ш*ку (370).

Аллитерации на «с» («сигматическая» звукопись; в последних двух стихах—звуковая тема «м» и «у»):

Перед ним *с*тоит молода жена,
*С*ама бледная, про*с*товоло*с*ая,
Ко*с*ы ру*с*ые, ра*с*плетенные
*С*негом-инеем пере*с*ыпаны,
*С*мотрят очи мутные, как безумные,
Уста шепчут речи непонятные (204—209).

Однако, помимо подобной «инструментовки», «Песня про купца Калашникова» действительно насыщена звуковыми совпадениями, которые лишены самостоятельных «украшающих» функций, но обусловлены, как и в фольклоре, своеобразной синтаксической структурой. В предыдущей главе нами уже отмечались звуковые повторы, возникшие на основе повторения предлогов. То же самое можно проследить, например, на однородных или похожих приставках к глаголам, соседство которых объясняется не случайным совпадением или нарочитым подбором звуков, а рассмотренными нами явлениями синтаксического параллелизма:

И услышав то, Алёна Дмитревна
*За*дрожала вся моя голубушка,
*За*тряслась, как листочек осиновый (223—225).
*Про*йдет стар человек—*пере*крестится,
*Про*йдет молодец—*при*осанится,
*Про*йдет девица—*при*горюнится,
А *про*йдут гусляры—споют песенку (502—505).

Разумеется, каждый словесный повтор, образцы которого были рассмотрены выше, заключает в себе одновременно и повторение звуков. Подобные повторы и создают своеобразную систему звуковой организации «Песни про купца Калашникова», происхождение которой полностью относится к традициям народной поэзии.

Особо следует остановиться на рифме в произведении Лермонтова. Хотя «Песня про купца Калашникова» и написана, как известно, нерифмованным стихом, однако «случайная», эпизодическая рифма нашла у Лермонтова довольно широкое применение. Характерно, что звуковой состав рифм в лермонтовской «Песне» оказывается с точки зрения «литературных» норм чрезвычайно несовершенным. Они являются, как и в фольклоре, не столько созвучием, сколько морфологическим подобием слов, замыкающих соседние стихи. Это объясняется тем, что рифма в «Песне про купца Калашникова» возникает по большей части как бы непреднамеренно, стихийно, в качестве факультативного сопутствующего элемента особой структуры народно-поэтического синтаксиса:

Вот нахмурил царь брови черные
И навел на него очи зоркие (36—37).

Лишь одна не глядит, не любуется,
Полосатой фатой закрывается (94—95).

Ходит плавно, будто лебедушка,
Смотрит сладко, как голубушка (98—99).

По плечам бегут, извиваются,
С грудью белою целуются (105—106).

Мои очи слезные коршун выклюет,
Мои очи сирые дождик вымоет (127—128).

Чай забегались, заигралися,
Спозаранку спать уложилися (183—184).

Не на то пред святыми иконами
Мы с тобой, жена, обручалися,
Золотыми кольцами менялися (216—218).

По тесовым кровелькам играючи,
Тучки серые разгоняючи (331—332).

Уж зачем ты, алая заря, просыпалася?
На какой ты радости разыгралася? (337—338).

На просторе опричник похаживает,
Над плохими бойцами подсмеивает (365—366).

Боевые рукавицы натягивает,
Могутные плечи расправливает,
Да кудряву бороду поглаживает (381—383).

Если оба члена параллелизма умещаются в пределах одного стиха, то морфологическое подобие окончаний каждого полустишия может послужить основой для появления эпизодической внутренней рифмы:

Ай, ребята, пойте—только гусли стройте!
Ай, ребята, пейте—дело разумейте (148—149 и 323—324).

Уж гуляла ты, пировала ты (214).
Я не вор какой, душегуб лесной (244).
Полюби меня, обними меня (259).
Зовет пир пировать, мертвецов убирать (318).
Молодой купец, удалой боец (373).
Не шутку шутить, не людей смешить (402).

В некоторых случаях внутренние рифмы сочетаются с рифмовкой окончаний стиха:

Кто побьет кого, того царь наградит,
А кто будет побит, тому бог простит! (354—355).

Я топор велю наточить-навострить,
Палача велю одеть-нарядить,
В большой колокол прикажу звонить (464—466).

Палач весело похаживает,
Удалова бойца дожидается;
А лихой боец, молодой купец
Со родными братьями прощается (476—479).

Подводя итоги проделанной аналитической работы, мы имеем, повидимому, все основания признать стих «Песни про купца Калашникова» полностью соответствующим требованиям поэтики русского фольклора. Однако Лермонтов не только усвоил характерные структурные признаки народного стиха со всеми его техническими деталями, но использовал в своем произведении наиболее сложные, неисчерпаемо разнообразные формы народной ритмики. Он не пошел по пути заимствования, подражания или копирования. Как для отдельных мотивов его произведения исследователям не удалось найти непосредственных источников, сходство с которыми у Лермонтова вырастало бы до буквального совпадения, так и для стиха Лермонтова не существует ритмического прототипа. Подобно крупнейшим певцам и сказителям русского фольклора, которые творчески воспринимали унаследованные ими поэтические формы, Лермонтов сам создал стих «Песни про купца Калашникова», и этот стих нельзя не признать воплощением подлинных народно-поэтических традиций.

*

Что же представляет собой «Песня про купца Калашникова»? Какое место занимает она в истории русской литературы? До настоящего времени большинство критиков и литературоведов, с теми или иными оговорками, приходило к выводу, что «Песня» Лермонтова представляет собой подражание эпической поэзии русского фольклора. Но в качестве подражательного произведения «Песня про купца Калашникова» не оказалась бы одинокой в нашей литературе,—она стояла бы на уровне своего

времени. Как мы видели, подобные подражания имели место и в XVIII в. и в первой трети XIX в., и они-то и наполняют реальным содержанием самое понятие подражательности в области литературных имитаций фольклора.

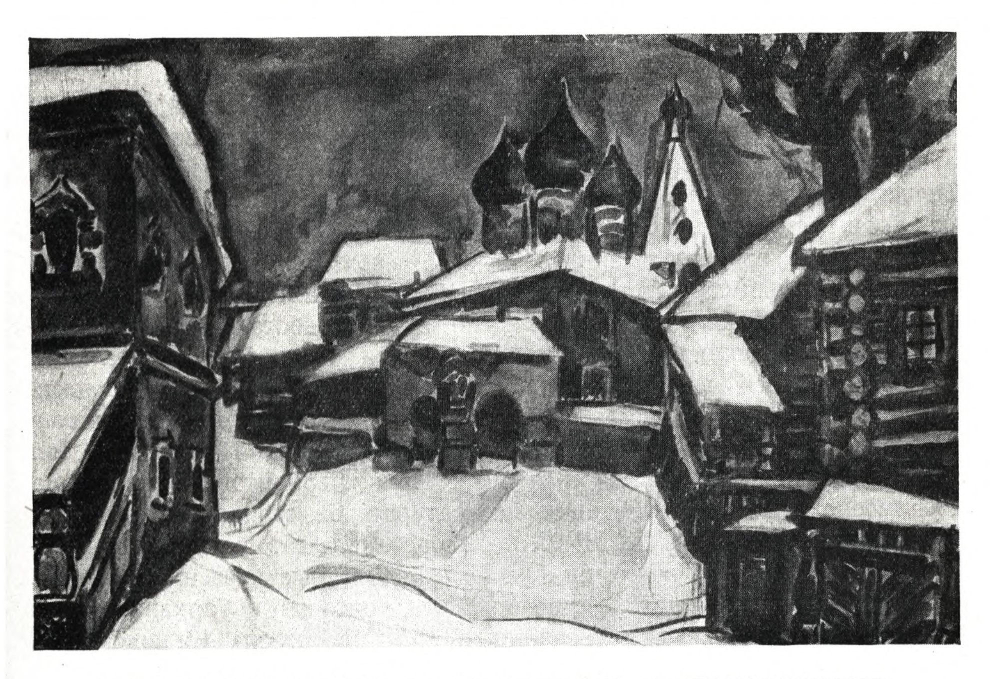
Стилизации народной поэзии распадаются в русской литературе XVIII—XIX вв. на два основных разряда, каждому из которых присущи свои индивидуальные особенности. Представители одного направления, как это вообще свойственно стилизаторам, улавливают в тех произведениях, которые избираются ими предметом для подражания, какие-то хотя и характерные, но разрозненные структурные признаки и вырывают их из художественной системы, вызвавшей их к жизни. Они переносят заимствованные признаки в среду чуждого языка и стиля, который, будучи, в свою очередь, единой системой, как бы выталкивает на поверхность эти инородные для него составные части. В результате появляются произведения смешанного стиля, в котором элементы, явившиеся в порядке заимствования, не столько создают сходство с оригиналом, сколько свидетельствуют об эстетически-ложном, формалистическом задании, руководившем поэтом в процессе творчества.

Представители другого направления гораздо глубже понимают единство и взаимосвязанность элементов народно-поэтического стиля, но в то же время признают скудость своих творческих сил для того, чтобы перенести в свои произведения не отдельные характерные признаки, а самую «душу живую» русской народной поэзии. Боясь разрушить прикосновением неопытной руки поэтическое очарование художественных памятников фольклора, они избирают то решение, которое естественно подсказывается творческой робостью художника, и ищут выхода в буквальных заимствованиях.

Совершенно иное мы встречаем у Лермонтова. Его произведение едино по своему замыслу и исполнению. В нем отсутствует мозаичное собирание деталей и оборотов речи. Художественное выражение «Песни про купца Калашникова» далось поэту без насильственного напряжения, без кропотливого коллекционирования подробностей, потому что он сумел заимствовать из народной поэзии нечто несравненно большее, чем поэтическая форма,—самое мироощущение народного певца, его отношение к своему материалу.

Итак, Лермонтов стоит вне исторически сложившейся традиции подражаний фольклору в русской литературе того времени. Но, быть может, мы все-таки должны признать его произведение подражательным в более общем значении слова, подразумевая под этим не конкретную связь «Песни про купца Калашникова» с русскими стилизациями фольклора, а чисто теоретическое приурочение к категории подражательной литературы? Такая формулировка применительно к лермонтовской «Песне» также едва ли может быть достаточно аргументирована. Основной элемент подражания—вторичный, опосредствованный характер творческого акта—повидимому, вовсе отсутствует в «Песне про купца Калашникова». Развивая свой сюжет, Лермонтов не аранжирует готовые или переделанные отрывки из народной поэзии, а сам создает даже те части своего произведения, которые могли бы быть успешно поддержаны поэтическими цитатами. Он не имитирует форм народной речи: такая имитация, проводимая сознательно, быть может так же, как и у его предшественников, недалеко ушла бы от «веночков из цветочков». Лермонтов решается о т с е б я заговорить на языке фольклора, и именно потому, что он не заботится

о характерности той или иной языковой формы, его речь естественна, лишена позирования и преувеличений. Наконец, Лермонтов воздерживается от декларативного подчеркивания народности использованной в «Песне про купца Калашникова» стихотворной формы, а между тем так чутко улавливает не только закономерности народных ритмов, но и возможные в пределах традиции отклонения от них, что немудрено было бы усмотреть в достигнутых им результатах следы тщательной дозировки и обдуманного расчета. Но от обычного схематического понимания фольклорной ритмики его гораздо лучше мог уберечь не избыток, а недостаток внимания к метрическому строю его «Песни». Этот недостаток внимания к частному заключался в том, что для него не существовали как само-



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА „КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ"
Акварель П. Кончаловского, 1912 г.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

стоятельные и самодовлеющие ни метрика, ни стилистика, ни даже лексика. Они все служили лишь средством для того, чтобы в наибольшей художественной полноте донести до слушателя или читателя историю Степана Калашникова со всей трагической занимательностью ее фабулы и мудрой простотой характеров. И в этом отношении поэта к своему произведению и заключаются основные пункты соприкосновения «Песни про купца Калашникова» с фольклором.

Художественная «удача» Лермонтова объясняется не тем, что он лучше других знал народную поэтику и полнее воспроизвел ее, а тем, что он воспринял самый дух народной поэзии и подошел к своему материалу как подлинный сказитель. Эту подлинность менее всего следует понимать в смысле буквального совпадения с образцами фольклора. Такого буквального совпадения с теми или иными конкретными произведениями народной поэзии мы у Лермонтова не находим. Наоборот, в «Песне

про купца Калашникова» неуловимо присутствует отпечаток творческой индивидуальности поэта. Но представление о безличном характере народного творчества разоблачено современной наукой как одна из наивных легенд литературоведения XIX в. С тех пор, как эта легенда отброшена, мы научились различать индивидуальные поэтические стили наиболее крупных наших сказителей. Трофим Рябинин непохож на Щеголенка, а их манера, в свою очередь, заметно отличается от творческого облика М. Д. Кривополеновой. Стиль Лермонтова самостоятелен в такой же степени, как самостоятельны стили крупнейших художников нашего фольклора: все они рождены традицией народно-поэтического творчества, лучшими представителями которой они сами и являются.

И, быть может, наиболее ярким свидетельством кровного творческого родства «Песни про купца Калашникова» с импровизационной поэтикой наших певцов и сказителей является необыкновенная быстрота, с которой Лермонтов создал свое произведение. Как известно из рассказа И. М. Болдакова, Лермонтов отвечал с Кавказа на письмо А. А. Краевского, извещавшего поэта о большом успехе, выпавшем на долю его «Песни», «что хотя ею и восторгаются, а и не знают, что он набросал ее от скуки, чтобы развлечься во время болезни, не позволявшей ему выходить из комнаты»[156]. Большая часть историков литературы берет под сомнение искренность этого заявления Лермонтова, считая, что работа поэта над своим произведением должна была растянуться на гораздо более длительный срок, по меньшей мере 1836—1837 гг. Они не могут себе представить создания «Песни» иначе, чем в порядке кропотливого изучения материалов и подбора цитат, наподобие «Василия Новгородского» Цертелева. Для того, чтобы констатировать в произведении Лермонтова единственно мыслимое с точки зрения наших литературоведов собирание материала «по крупицам» (выражение Н. Мендельсона), они готовы принять в качестве основы для установления даты «Песни» самые косвенные доводы. В их глазах кулачный бой, устроенный Лермонтовым в Тарханах зимой 1836 г., определяет время создания «Песни про купца Калашникова» более точно, чем прямое указание автора. Подозрительное отношение к скоморошьим гуслям, звон которых в воображении поэта сопровождал сказывание «Песни», смыкается с недоверием к авторскому комментарию и приобретает характер системы. Но в основе этой системы недоверия кроется немалая доля простодушия. Историк литературы, поработав над произведением Лермонтова, скоро начинает различать как много в нем исторической чуткости и правдивости художественного выражения. Исследователь мысленно прикидывает, сколько времени потребовалось бы *ему* для того, чтобы «подобрать соответствующий материал». Проделав подобные выкладки, он с подкупающей наивностью ставит знак равенства между собою и Лермонтовым и выясняет «на научном основании» последовательные этапы и продолжительность творческого процесса великого поэта. Между тем, если бы это так было, то не только не появилась бы у замужней Алёны Дмитриевны русая коса, заплетенная в яркие ленты, но не возникла бы и самая «Песня про купца Калашникова». Взамен ее осталась бы на посмеяние потомству эрудированная окрошка из обычаев, песенных отрывков и «народных метров» русского фольклора.

Подготовкой к созданию «Песни» должно было явиться не собирание

материалов, а глубокое органическое усвоение русской народно-поэтической традиции, самого духа ее, который через столетия донес неумирающие художественные ценности фольклора до современной эпохи. Несмотря на скудость биографических сведений, «Песня про купца Калашникова» сама по себе служит убедительным доказательством того, что Лермонтов прошел через этот подготовительный труд, что он, по выражению Белин-

ЭСКИЗ КОСТЮМА К ОПЕРЕ А. РУБИНШТЕЙНА „КУПЕЦ КАЛАШНИКОВ"
Акварель П. Кончаловского, 1912 г.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

ского, «вошел в царство народности, как ее полный властелин». Много ли времени и сил было затрачено поэтом на эту подготовку, мы не знаем, а если бы знали, то, быть может, и на этот раз проявили бы недоверие и скептицизм. Ибо нам трудно отрешиться от обычных представлений, выработанных повседневным опытом, и подойти к «Песне про купца Калашникова» как к творческому прозрению гениального поэта, которого мы до сих пор незаслуженно отказывались признать одним из лучших сказителей русского народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. Белинский, Полное собрание сочинений под ред. С. Венгерова, II, 354 и 356.

[2] Там же, V, 471.

[3] Там же, VI, 62.

[4] Ц. Балталон, «Песня про царя Ивана Васильевича...» М. Ю. Лермонтова.— «Русская Школа», Спб., 1892, № 5—6, 211.

[5] Там же, 212.

[6] С. Брайловский, Оборона лермонтовской «Песни про царя Ивана Васильевича...».—«Русская Школа», Спб., 1893, № 7—8, 164.

[7] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 36.

[8] Там же, 35—36.

[9] Ц. Балталон, Ответ г. Брайловскому на его «Оборону».—«Русская Школа», Спб., 1893, № 9—10, 219—245.

[10] С. Шевырев ⟨Рецензия на⟩ Стихотворения М. Лермонтова, Спб., 1840.— «Москвитянин», М., 1841, ч. II, № 4, 528.

[11] П. Висковатов, Очерк жизни и творчества Лермонтова.—«Сочинения М. Ю. Лермонтова» под ред. П. А. Висковатова, изд. В. Рихтера, М., 1891, VI.

[12] Там же, 18.

[13] Там же, 20.

[14] Лермонтов, Полное собрание сочинений, Акад. изд., Спб., 1911, IV, 299.

[15] Висковатов, цит. соч., 90.

[16] Лермонтов, Акад. изд., Спб., 1911, IV, 350—351.

[17] Висковатов, цит. соч., 41.

[18] П. Владимиров, Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова.—«Чтения в Историческом об-ве Нестора Летописца», Киев, 1892, кн. VI, 204—205.

[19] Висковатов, цит. соч., 104.

[20] П. Давидовский, Генезис «Песни о купце Калашникове» Лермонтова.— «Филологические Записки», Воронеж, 1913, вып. IV, 433.

[21] Н. Мендельсон, Народные мотивы в поэзии Лермонтова.—Сб. «Венок Лермонтову», М.—П., 1914, 168.

[22] Висковатов, цит. соч., 125.

[23] Там же, 113.

[24] Там же, 113—114.

[25] П. Владимиров, цит. соч., 205.

[26] Висковатов, цит. соч., 228—229.

[27] «Исторический Вестник», Спб., 1884, сентябрь, 593—595.

[28] П. Давидовский, цит. соч.—«Филологические Записки», Воронеж, 1913, вып. V, 583.

[29] Лермонтов, Акад. изд., Спб., 1910, III, 351.

[30] П. Давидовский, цит. соч., 584—585.

[31] Там же, 585.

[32] Там же, 586.

[33] Там же, 587.

[34] Там же.

[35] Н. Владимиров, цит. соч., 214.

[36] П. Давидовский, цит. соч., 581—582.

[37] «История Государства Российского», изд. 4-е (Смирдина), Спб., 1834, IX, 101—102.

[38] П. Владимиров, цит. соч., 214.

[39] Там же, 213.

[40] Там же.

[41] Там же, 214.

[42] П. Давидовский, цит. соч., 589.

[43] Там же, 591.

[44] Там же, 591—592.

[45] П. Владимиров, цит. соч., 201—203.

[46] Н. Мендельсон, цит. соч., 169.

[47] Лермонтов, Акад. изд., Спб., 1911, IV, 352—354.

[48] Н. Мендельсон, цит. соч., 175.

[49] П. Владимиров, цит. соч., 209—210.

[50] Н. Мендельсон, цит. соч., 170.

[51] Там же, 171.

[52] П. Владимиров, цит. соч., 213.
[53] Н. Мендельсон, цит. соч., 178.
[54] Я употребляю явно неподходящий термин «глава» условно, чтобы избежать недоразумений, которые могут возникнуть благодаря совпадению термина «песня» с заглавием произведения Лермонтова.
[55] П. Владимиров, цит. соч., 217—218.
[56] Там же, 216.
[57] «Песни, собранные П. В. Киреевским», 1864, вып. 6, 102—186.—Любопытно, что часть записей относится еще к 1833 г. (см. там же, 109).
[58] П. Владимиров, цит. соч., 216—217.
[59] П. Давидовский, цит. соч., 602—по собранию Соболевского, VI, №№ 227—228.
[60] П. Владимиров, цит. соч., 217.
[61] Там же.
[62] Ц. Балталон, Ответ г. Брайловскому на его «Оборону».—«Русская Школа», Спб., 1893, № 9—10, 231.
[63] Там же, 230—231.
[64] П. Владимиров, цит. соч., 215.
[65] «Песни, собранные П. В. Киреевским», VI, 201.
[66] «Собрание разных песен», Спб., 1770, ч. I, 162; перепечатано в «Сочинениях М. Д. Чулкова», Спб., 1913, I, 173—174.
[67] П. Давидовский, цит. соч., 604.
[68] Н. Мендельсон, цит. соч., 190.
[69] П. Давидовский, цит. соч., 610—611.
[70] Н. Мендельсон, цит. соч., 190.
[71] П. Давидовский, цит. соч., 606.
[72] Там же, 601.
[73] П. Владимиров, цит. соч., 219.
[74] Н. Аристов, Об историческом значении русских разбойничьих песен.—«Филологические Записки», Воронеж, 1874, вып. V, 51.
[75] П. Владимиров, цит. соч., 222.
[76] Там же, 217, примечание.
[77] Висковатов, цит. соч., 227.
[78] П. Давидовский, цит. соч., 608.
[79] М. Штокмар, Стихосложение русского фольклора.—«Литературный Критик» 1940, № 5—6; Его же, Основы ритмики русского народного стиха.—«Известия Отделения Литературы и Языка Академии Наук СССР» 1941, № 1.
[80] «Опыт о русском стихосложении, сочиненный А. Востоковым», изд. 2-е, Спб., 1817, 98.
[81] «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом», изд. 2-е, Спб., 1894, I, 14.
[82] Там же, 70.
[83] Там же, Спб., 1900, III, 129.
[84] Там же, I, 8.
[85] Н. Ончуков, Печорские былины, Спб., 1904, 97.
[86] «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом», изд. 2-е, I, 31.
[87] «Великорусские народные песни, собранные А. Соболевским», Спб., 1895, I, 446—447.
[88] «Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе... А. П. Сумарокова, собранное и изданное Н. Новиковым», изд. 2-е, М., 1787, ч. VIII, 189—190.
[89] «Собрание разных песен», Спб., 1770, ч. I, 204; перепечатано в «Сочинениях М. Д. Чулкова», Спб., 1913, I, 216.
[90] «Полное собрание всех сочинений... А. П. Сумарокова», изд. 2-е, VIII, 254.
[91] Там же, 328.
[92] «Песни русских поэтов». Ред., статьи и комментарии И. Розанова («Библиотека поэта»), 1936, 23—24.
[93] Там же, 42.
[94] «Сочинения И. И. Дмитриева», ред. и примеч. А. Флоридова, Спб., 1893, I, 127.
[95] Там же, 129.
[96] «Песни русских поэтов» под ред. И. Розанова, 122.
[97] Там же, 127.
[98] Там же, 124.
[99] Там же, 154—155.
[100] Там же, 158—159, 160, 252, 272.

[101] А. Кольцов, Полное собрание сочинений под ред. и с примечаниями А. Лященка, изд. 2-е, Академии наук, Спб., 1909, 62.

[102] Там же, 67.

[103] Там же, 80.

[104] «Песни русских поэтов» под ред. И. Розанова, 150—151.

[105] Эту стопу из пяти слогов с ударением на среднем слоге Д. Самсонов называл «сугубым амфибрахием»; см. его «Краткое рассуждение о русском стихосложении».— «Вестник Европы» 1817, ч. XCIV, 251.

[106] «Собрание разных песен», Спб., 1770, ч. I, 184—185; перепечатано в «Сочинениях М. Д. Чулкова», Спб., 1913, I, 196—197.

[107] С. Шервинский, Барон Дельвиг и русская народная песня.—«Русский Архив» 1915, № 6, 158—160.

[108] В. Успенский, О Дельвиге.—Сб. «Русская поэзия XIX века», изд. «Academia», Л., 1929, 123—124.

[109] А. Дельвиг, Полное собрание стихотворений («Библиотека поэта»), 1934, 189.

[110] В. Успенский, цит. соч., 129.

[111] Дельвиг, цит. соч., 129.

[112] Там же, 159—160.

[113] Н. Трубицын, О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX века, Спб., 1912, 263 («Записки Историко-Филологич. Факультета Спб. Университета», ч. CX).

[114] «Песни русских поэтов» под ред. И. Розанова, 224.

[115] Там же, 215.

[116] Там же, 254—255.

[117] Там же, 248.

[118] Там же, 243.

[119] Там же, 246.

[120] «Великорусские народные песни, собранные А. И. Соболевским», Спб., 1897, III, 309—310.

[121] Там же, 310—311.

[122] «Песни русских поэтов» под ред. И. Розанова, 245.

[123] «Великорусские народные песни, собранные А. И. Соболевским», III, 187.

[124] «Песни русских поэтов» под ред. И. Розанова, 231.

[125] «Сочинения М. Д. Чулкова», Спб., 1913, I, 473.

[126] «Полн. собр. всех сочинений в стихах и прозе... А. П. Сумарокова», изд. 2-е, ч. VIII, 204.

[127] «Сочинения Карамзина», изд. Академии наук, П., 1917, I, 113.

[128] Примеры взяты из «Онежских былин, записанных А. Ф. Гильфердингом», изд. 2-е, Спб., 1894, I.

[129] О «чувствительности» карамзинского Ильи Муромца ср. статью Л. Лотман, «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы-сказки.—«Ученые Записки» Ленинградского гос. университета, № 33, серия филологич. наук, вып. 2-й, Л., 1939, 137. Впрочем, выводы этой статьи нельзя признать полностью доказательными. Автор не выяснил (см. стр. 143—144 его статьи), каким образом Радищев, умерший в 1802 г., мог пародировать в «Бове» (1799) «Бахариану» Хераскова, изданную в 1803 г. Следует ли это понимать в том смысле, что Херасков написал «Бахариану» за несколько лет до ее издания и пересылал Радищеву тюки с рукописью своего произведения ради удовольствия быть пародированным?

[130] «Сочинения Карамзина», изд. Академии наук, П., 1917, I, 122 и 125.

[131] «Бахариана или Неизвестный. Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок», М., 1803, 10.

[132] А. Востоков, Стихотворения. Ред., вступ. ст. и примеч. В. Орлова («Библиотека поэта»), 1935, 261.

[133] Н. Гнедич, Стихотворения. Вступ. ст., ред. и примеч. И. Медведевой («Библиотека поэта», малая серия, № 11), 1936, 62.

[134] А. Радищев, Полное собрание сочинений под ред. А. Бороздина, И. Лапшина и П. Щеголева, изд. М. Акинфиева, Спб., 1907, I, 247.

[135] См. предисловие к «Добрыне»: «Памятник Н. А. Львову».—«Друг Просвещения», М., 1804, ч. III, № IX, 194—195.

[136] Там же, 196.

[137] А. Соболевский, ⟨Рецензия на кн.⟩ История русской этнографии, тт. I—II. А. Н. Пыпина. Спб., 1890—1891.—«Журн. Министерства Нар. Просв.», 1891, февраль, 421; аналогичные высказывания см. в цитированной работе П. Влади-

мирова «Чтения в Историческом об-ве Нестора Летописца», Киев, 1892, кн. VI, 206, примеч. 20-е.

[138] З. Артамонова, Неизданные стихи Н. А. Львова.—«Литературное Наследство», М., 1933, кн. 9—10, 274—275.

[139] «Московский Наблюдатель», М., 1836, ч. VIII, кн. I, 295 и ч. IX, кн. I, 329—330.

[140] См. «Песни русских поэтов» под ред. И. Розанова, 72—74.—Весьма вероятно, что авторство П. С. Львова не выходит за пределы обычного для XVIII в. «приведения в порядок» и «исправления» подлинной народной песни.

[141] После сдачи моей работы в набор появилась статья С. Советова, Народные черты в языке и стиле «Песни про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова.—«Русский Язык в Школе», 1940, № 5, 56—63. Таким образом, эта статья, более систематическая, чем предыдущие, не могла быть мною использована.

[142] Лермонтов, Акад. изд., Спб., 1910, II, 215—229. Все дальнейшие ссылки на текст «Песни про купца Калашникова» даются по этому изданию; арабские цифры в круглых скобках означают порядковый номер стиха «Песни», из которого взят данный пример.

Выбор текста «Песни» Лермонтова по этому изданию (ред. Д. Абрамовича) вместо новейшего издания Б. Эйхенбаума (изд. «Academia», М.—Л., 1935, III) не является недоразумением или библиографической небрежностью автора настоящей работы. В издании Б. Эйхенбаума, которое в целом несравнимо по своим качествам с Академическим, редакция текста «Песни про купца Калашникова» вызывает ряд возражений. Б. Эйхенбаум печатает «Песню» полностью по тексту первоначальной публикации в «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» (1838, № 18, 344—347), а между тем из разночтений текста «Стихотворений» (1840) сам признает в примечаниях авторский характер поправки стиха 188: «Вот уж поп прошел с молодой попадьей» вместо первоначального: «Вот уж поп прошел домой с молодой попадьей». Поскольку автограф «Песни» утрачен, вопрос этот не может быть решен с полной категоричностью. Однако, все говорит за то, что догадка Б. Эйхенбаума об авторском характере изменения этого стиха в изд. 1840 г. справедлива, и отступление от первоначального текста, от которого он воздерживается, было бы вполне обоснованным.

Заключительные три стиха «Песни» Б. Эйхенбаум печатает по «Лит. Прибавлениям» как четыре стиха:

Тароватому боярину слава!
И красавице-боярыне слава!
И всему народу христианскому
Слава!

Однако очевидно, что заключительная «слава», по аналогии с предыдущими, не составляет отдельного стиха из двух слогов. Таких коротких стихов в «Песне» не имеется вовсе, а система женских окончаний стиха, проведенная в заключительной концовке, оказывается в тексте Б. Эйхенбаума нарушенной окончанием слова «христианскому». Скорее всего заключительная «слава» вынесена в отдельную строку редакцией «Лит. Прибавлений» из соображений типографской эстетики, чтобы закончить текст, как это любили в XVIII и начале XIX вв.—«клинышком», заостренным книзу.

Д. Абрамовичем «Песня» печатается по изданию 1840 г., за исключением явно неприемлемого пропуска четырех стихов в тексте перепечатки. Прочие разночтения изданий Абрамовича и Эйхенбаума, небезразличные для анализа ритма произведения Лермонтова, крайне немногочисленны (ср. стихи 211, 217, 221, 235 и 371) и потому на выводы настоящего исследования повлиять не могут. Для данной работы требовался текст общедоступный, с нумерацией стихов. По этим соображениям я счел нецелесообразным обращаться к первоисточникам и предпринимать самостоятельную критику текста. Что касается орфографии и пунктуации, то они не принимались мной во внимание, и не только потому, что в издании Абрамовича имеется очевидная их модернизация. Как известно, система наших знаков препинания совершенно не приспособлена к обозначению интонации стиха, и если бы даже сохранилась рукопись Лермонтова, то, надо полагать, она отражала бы, за немногими исключениями, лишь школьные правила пунктуации и степень их усвоения поэтом.

[143] Цит. по изданию, которым, вероятно, пользовался Лермонтов: «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные», М., 1818, 117 и 189.

[144] «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом», изд. 2-е, I, 52.

[145] Там же, Спб., 1900, III, 544—545; то же изд. 3-е, М.—Л., 1940, 555.

146 Висковатов, цит. соч., 228, примеч.

147 Лермонтов, Акад. изд., Спб., 1913, V, 207.

148 Д. Гинцбург, О русском стихосложении, П., 1915, 225—228.

149 М. Штокмар, Стихосложение русского фольклора.—«Литературный Критик», 1940, № 5—6; М. Штокмар, Основы ритмики русского народного стиха.—«Известия Отделения Литературы и Языка Академии Наук СССР» 1941, № 1.

150 «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом», изд. 2-е, Спб., 1894, I, 17.

151 Там же, 43.

152 В первоначальной таблице, учитывающей ударения от начала стиха, в виде процентов выражены те же средние цифры минимальной и максимальной нагрузки ударениями.

153 «Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым», М., 1904, I, 350—351.

154 Цит. по кн.: «Сочинения М. Д. Чулкова», изд. Отделения русск. языка и слов. Академии наук, Спб., 1913, I, 418—419.

155 Ввиду небольшого числа стихов в песне средние цифры таблицы в проценты не переведены.

156 «Сочинения М. Ю. Лермонтова» под ред. и с примеч. И. Болдакова, М., 1891, II, 408—409.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА В НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОМ ОБИХОДЕ

Статья Георгия Виноградова

Вопросу о фольклорных источниках творчества Лермонтова посвящена небольшая, но содержательная литература. Нельзя сказать, что тема эта разработана полностью и во всех отношениях одинаково удовлетворительно, но важно то, что в науке она поставлена, что для ее решения собран значительный материал[1].

Гораздо слабее разработана другая сторона проблемы—о бытовании произведений Лермонтова в народно-поэтическом обиходе. Те отрывочные и случайные сведения, которые имеются в нашем распоряжении, позволяют высказать общее суждение, что творчество Лермонтова не прошло мимо народа, а какой-то частью влилось в состав народной поэзии. В определении объема и характерных черт этой части заключается первоочередная задача исследователя. В меру возможностей, какими я располагаю, можно сделать попытку: 1) объединить имеющиеся в литературе и вообще известные мне материалы, удостоверяющие факт усвоения носителями народной поэзии избранных произведений Лермонтова, факт включения их в народный песенный репертуар, 2) обозначить пути, которыми поэтическое наследие Лермонтова могло проникать и проникало в народную среду, 3) показать некоторые моменты в литературной судьбе созданий поэта, принятых в народную словесность: выяснить условия бытования их в новой среде, проследить характер изменения их содержания и формы.

В виду количественной (а подчас и качественной) скудости прямых источников, относящихся к затронутой теме[2], я был вынужден (и счел себя в праве) привлекать показания русских беллетристов и вообще авторов, которые не преследовали научных целей. По той же причине я иногда пользуюсь правом наблюдателя и выступаю здесь как «йстор» (ἵστωρ).

I

Около восьмидесяти лет назад в печати время от времени стали появляться сообщения о том, что в среде столичного и вообще городского «простонародья» наряду со старинными народными песнями поются романсы и книжные стихотворения, что это явление наблюдается и в провинциальной глуши (в частности, например, в Вологодском крае), где в народный репертуар вошли произведения наших поэтов, в том числе произведения Лермонтова[3]. В подобных сообщениях надо отметить одну подробность: книжный элемент в песенном народном репертуаре отмечается не как совершенно новое явление,—о нем говорится как о факте уже установившемся, прочно вошедшем в жизнь и быт.

В те же десятилетия, т. е. в 60-х и 70-х годах прошлого века, стихотворения Лермонтова на правах народной песни были замечены у тюремного населения в Восточной и Западной Сибири[4]. Наличие народных

песен на слова Лермонтова за пределами острога отмечается разными авторами в конце прошлого[5] и в первой трети текущего столетия в разных местах страны: на русском Севере[6], в Сибири за Полярным кругом[7], в б. Тверской и Московской губерниях[8].

Уже самый факт территориальной распространенности избранных произведений поэта свидетельствует о их популярности в народе. Но что представляют собой приведенные сведения? Почти все это[9]—случайные или попутные замечания, сделанные по разным поводам, без какой-либо мысли о поэзии Лермонтова и ее судьбе и без всякого отношения к вопросу о взаимодействии литературы и фольклора. Мало сказать, что это не результат сколько-нибудь планомерных поисков или расспросов,—это случайные заметки, сделанные иногда с неохотой, с раздражением или охулением неграмотных или малограмотных певцов, включивших в свой репертуар произведения книжной поэзии вообще, Лермонтова в частности.

И Пушкин и Лермонтов, читаем у одного автора, «остаются народу неизвестными, если же случайно и попадет в какой-нибудь песенник произведение этих писателей, то, сделавшись достоянием народа, оно так изуродуется, что исчезает всякая возможность определить его смысл»[10]. Тридцатью годами раньше то же самое, как увидим, писал известный С. В. Максимов.

На протяжении многих десятилетий не только среди ревнителей чистоты старинной самобытной народной песни, но и среди народнословесников-специалистов, даже авторитетных ученых, держался отрицательный взгляд на проникновение в народную среду литературных произведений. Эти произведения считались чуждыми традиционной народной песне, случайными, странными и ненужными в народном репертуаре. Касаясь встречающихся в сборниках народных песен произведений «ненародного происхождения», А. Н. Веселовский писал: «Я не могу сочувствовать такому материальному их ⟨сборников⟩ обогащению, которому не предвидится границ—пока существует различие между поэзией образованного сословия, личной и по-своему условной, и поэтическим преданием простонародья; пока между той и другой существует лишь случайный обмен, который, по крайней мере на одной стороне, отличается не характером усвоения, а всеми признаками внешнего наплыва; пока посредниками между той и другой средой будет являться солдатчина и песенники»[11].

Работа собирателей часто направлялась установившимися теоретическими взглядами авторитетных специалистов. Не здесь ли находим объяснение того факта, что такие ученые, как Богораз и Essential Ончуков, имевшие полнейшую возможность записать тексты Лермонтова в народной редакции, как увидим, не делали этого. Как бы то ни было, и в то время и позднее произведения «книжные», вошедшие в народно-песенный репертуар, фольклористами-собирателями обычно не записывались, даже отмечались очень редко. Вот почему так скудны наши сведения, относящиеся к теме о Лермонтове в устах народа.

И все же, как ни мало в распоряжении исследователя нужных ему свидетельств и как они ни кратки, ни пристрастны, перед нами—ясная картина: на громадных пространствах, занятых русским народом по ту и по другую сторону Урала, какая-то доля поэтического наследства Лермонтова давно уже входила составной частью в народный песенный репертуар[12].

II

Поэт называет *песнями* несколько своих стихотворений, но, кажется, не будет ошибкой сказать, что немногие из них стали действительно песнями. Зато некоторые из его произведений, которые автор не называл песнями, давно и прочно вошли в народно-песенный репертуар.

Кажется, можно не сомневаться, что из всех произведений Лермонтова, привившихся к народной поэзии, наибольшим распространением пользуется «Казачья колыбельная песня» (впервые напечатана в 1840 г.).

ЛЕРМОНТОВ
Рисунок Д. Палена, 1840 г.
Институт литературы, Ленинград

Показателем того, насколько прочно вошла в народный обиход эта «песня», служит факт проникновения ее в собрания песен, записанных фольклористами из уст народа. Она поется в Забайкалье и Иркутском крае, в Приенисейском крае и Западной Сибири, повсюду поется и по другую—западную—сторону Урала. Во многих местах она и остается именно *казачьей*, а чаще бытует просто как народная колыбельная песня, войдя в репертуар нянек, поющих байки. Более тридцати лет назад текст ее и мелодия записаны среди казачьего населения в Астраханском крае[13].

В исполнении казачек не раз слыхал я ее в б. Читинском округе (1915—1917), в станицах в б. Нижнеудинском уезде Иркутской губ. (ст. Александро-Невская и близлежащие, 1920—1923), в б. Кокчетавском уезде

(Боровое, 1924). Молодые казачки-матери и девочки-няньки знают и поют ее полностью (но нередко делают перестановки частей песни), не выбрасывая и неведомых им «чечена», «Терека» и т. п. Молодые деревенские крестьянки, не имеющие вкуса к ратным делам и боевым доспехам, поют с пропусками, иногда—только начало: первые восемь стихов с прибавлением каких-нибудь немногих из последующих. В городском быту «песня» Лермонтова встречается чаще и хранится лучше. Среди ленинградских старожилов она выполняла свое практическое назначение и в самые последние дни[14].

Если исключить изменения объема «песни», т. е. пропуски некоторых стихов, да изредка встречающуюся немного переиначенную редакцию первого стиха («Спи, малютка мой прекрасный»), кажется, ни одно из созданий поэта, войдя в состав народно-песенного фонда, не осталось в такой степени неприкосновенным, не подверженным переделкам, как «Казачья колыбельная песня». Вероятно, те свойства «песни» (замеченные Белинским неведомо откуда взятые поэтом «простодушные слова», «умилительная нежность тона», «кроткие и задушевные звуки», «женственность и прелесть выражения»), которые проложили ей широкую и далекую дорогу по всем направлениям русской земли, обусловили и устойчивость ее текста. Она проста, понятна, не вызывает желания как-либо по-иному ее приспособить к условиям исполнения, переосмыслить. Для проникновения ее в народную среду возможности были самые широкие и самые разнообразные. В продолжение столетия лермонтовская «песня» была напечатана в разных изданиях приблизительно девяносто раз[15]. На протяжении многих десятков лет она, с небольшим числом других произведений того же поэта, говоря словами историка, «держалась в педагогическом обороте», будучи множество раз включенной в школьные хрестоматии, нотные сборники и т. п., будучи множество раз «заданной» и почти столько же раз «выученной наизусть»[16]. Она рано (не позднее 1853 г.) проникла в лубочные песенники с многотысячными тиражами и редко сходила с их страниц в продолжение почти семидесяти лет[17]. Впрочем, так можно объяснить главным образом проникновение слов «песни» в народную среду и их исключительную стойкость, редкую сохранность в новых условиях бытования—не в качестве стихотворения, а на правах песни. Менее ясны пути, которыми распространился музыкальный мотив «песни». Сколько ни приходилось наблюдать, лермонтовская «песня» почти всюду имеет один и тот же напев[18], сложенный, по преданию, самим поэтом. Соревнуясь с ним, некоторые композиторы (Варламов, Гречанинов), дали свою музыку, но она не привилась в народе. Распространению и закреплению установившегося напева способствовали, надо думать, школьные нотные сборники[19].

Несомненно, какое-то значение, если не в первоначальной передаче мотива, то в закреплении его в сельской среде, следует приписать гитаре. Лермонтовская «песня» поется не только няньками, не только при укачивании ребенка,—поют ее и мужчины и женщины—гитаристы, как всякую другую песню.

Через гитару и гитаристов-любителей проникли в песенный репертуар лермонтовские стихи «В минуту жизни трудную». Именно этот путь указывают наблюдения над бытованием «песни» в неграмотной или (чаще) малограмотной среде. Много раз слушал я эту «песню» в исполнении двух

едва грамотных девушек из Нерчинского края (Усть-Кара́); та и другая пели ее не иначе как под аккомпанемент гитары (Иркутск, 1907—1908). В таком же исполнении—тоже от девиц—пришлось слушать это стихотворение в разных местах Иркутского края: в селе Куйтуне и в селах по Оке—в Барлуке, в Уяне (лето 1920 г.).

На окраинах Иркутска (Знаменское предместье, Рабочая слобода, Каштак) гитара не была редким инструментом, и в репертуар поющих мещанок «В минуту жизни трудную» входило неизменно (1922—1925). Стихотворение это «на правах песни» было широко распространено в селах б. Саратовской[20] и Смоленской[21] губ. О распространенности или широкой известности «песни» говорят наличие пародийных подражаний[22] и превращение начального ее стиха в одно из повсеместных «крылатых слов»[23].

Текст «песни» почти не подвергается изменениям (можно указать: «теснится» вм. «теснится ль») как оттого, что он часто мог поновляться в памяти певцов через школьную книгу[24] и дешевые песенники лубочных изданий (1859—1916)[25], так и по другой причине: постоянное музыкальное сопровождение содействовало устойчивости текста, спасало его от грубых искажений. Вероятно, с музыкальным сопровождением стихотворение и вошло когда-то в песенный репертуар.

Прежде чем попасть («спуститься») в городскую или сельскую «простонародную» среду, стихотворение прошло через грамотную и певческую среду, т. е. получило жизнь в новой стихии—стало петься. Естественно думать (в данном конкретном случае), что это была раньше всего духовная среда. Некоторое подтверждение такому предположению дает одно беллетристическое произведение 80-х годов; в нем рассказывается, как «В минуту жизни трудную», зауряд с песнями другого характера, поют в саду в досужий вечерний час «иереи»[26].

Композиторы разных школ и дарований (Булахов, Глинка и др.) давали словам поэта музыкальное сопровождение, но чья музыка—в неприкосновенном ли виде или в изменениях и отражениях—остановила на себе внимание гитаристов и перешла в народную среду,—на этот вопрос, может быть, дадут ответ специальные поиски.

Несравненно бо́льшим распространением и известностью «хорошей» песни пользовалась и, видимо, продолжает пользоваться «Тамара» («В глубокой теснине Дарьяла», 1843). В Сибири, где, по наблюдениям этнографа, «песни и стихотворения из книг в гораздо большем ходу, чем в России»[27], «Тамара» давно была широко известна в притрактовых селах. Когда приходилось интересоваться репертуаром местных певцов, то на вопрос, не поют ли эту песню, обычно получался ответ: «эту с гитарой или с бандурой поют». Знающих эту песню больше, поющих—меньше. Кто пел ее? В Иркутске, Нижнеудинске, в большом селе Тулуне—приказчики, молодые почтальоны и—кажется, повсеместно—телеграфисты на железнодорожных станциях; в небольших селах б. Иркутской губ. (Шабарта, Курзан, Худоелань) «играли на бандурке и припевали» молодой писарь, пожилой лавочник из писарей же и парень-грамотей, окончивший местную начальную школу (1900—1908 и позже). Гитарист или бандурист, когда он играет и поет на крылечке, на скамейке, у окна, на лужайке, всегда привлекает к себе большой круг внимательных слушательниц и слушателей.

Большой известностью и любовью «Тамара» пользовалась у «шитни́чек» (Иркутск, 1907—1908). Напев ее, кажется, везде один и тот же; он широко известен; слова часто выучивались «по книжке», которая неизменно оказывалась лубочным песенником. Хорошими певицами среди шитничек считались две малограмотные девушки из Усть-Кары (в Забайкалье, на Шилке); они «переняли» песню от служащих на Карийских промыслах.

Иркутские барышни-мещанки на окраинах города пели «Тамару» сорок лет назад (1902—1903), пели еще и в недавние годы (1920 и сл.).

В Петербурге (1911—1913) она уживалась с революционными песнями в репертуаре молодых рабочих[28]. У девиц с фабрики Жоржа Бормана были в употреблении печатные песенники. Некоторые из них открывались этим стихотворением и назывались именем Тамары. Одни из девиц декламировали «Тамару», другие (это наблюдалось чаще) пели ее под аккомпанемент гитары, а иногда пели небольшим хором. Так как текст заимствовался главным образом из «книжек», певцы усваивали его с теми отступлениями, какие находим в лубочных изданиях того времени. Вот обычные разночтения (первая строка—по Академическому изданию Лермонтова, вторая—по лубочному песеннику):

12 Манил он на отдых ночной
Манил ‹он› на отдых ночной

14 Он весь был желанье и страсть
Он *был весь* желанье и страсть

17 На голос невидимой пери
На голос *неведомой* пэри

23 Ждала она гостя. Шипели
Ждала она гостя, *кипели*

34 Кидало свой луч по горам
Кидало свой *свет* по горам

41 И с плачем безгласное тело
И с плачем *безглавое* тело

42 Спешили оне унести
Спешила она унести[29]

Такие отступления от авторского текста не нарушают ни ритмического строя стихов, ни рифм.

Едва ли удастся когда-нибудь установить, с какого времени это стихотворение вошло в песенный обиход. Видимо, оно также прошло через музыкальную среду образованного общества. Свидетельство этого можно видеть у П. Засодимского в повести конца 60-х годов «А ей весело—она смеется. (Из воспоминаний моего старого друга)»[30]. Музыкально образованная девушка («несчастненькая») поет «Тамару» под аккомпанемент рояля в кругу студентов. С переходом песни в другую, более демократическую среду меняется характер ее музыкального сопровождения: рояль заменяется народным инструментом—гитарой[31]. Несомненно, в деле распространения песни имела значение и «машина», нередко передававшая и текст и музыкальный мотив песни в исполнении какого-нибудь «народного хора»[32].

Распространенность и сохранность текста «песни» объясняются легко: если в ненародных изданиях это стихотворение было напечатано небольшое число раз[33], то в песенниках оно встречается с 1870 г., особенно часто—в десятилетие 1907—1916[34].

„КАРТИНА ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА..."
Лубочная картинка, литография А. Абрамова, 1858 г.

Музей изобразительных искусств, Москва

«Воздушный корабль» («По синим волнам океана», 1840) входит в песенный репертуар гитаристов, но как песня с лермонтовским текстом это произведение не имело большого распространения[35]. Содержание его, не понятное без пояснений, не привлекало к себе внимания исполнителей, но художественные образы, кованность стиха, ритмика, четкая рифмовка нашли себе отклик, были приняты памятью и использованы для создания новых произведений—песен иного, близкого пониманию содержания; это подражания Лермонтову, иногда с подлинными цитатами из поэта. Среди тульских рабочих давно известна песня с таким началом:

По Курско-Московской железной дороге
По насыпи грозно-крутой
Стремительно поезд несется,
Несется он вдаль с быстротой[36].

По связи с революционными событиями 1905 г. появилась песня, сохранившаяся среди рабочих Ижорского завода, в Колпине (Ленинградская область), до последних дней:

По бурным волнам Черноморья,
Лишь звезды блеснут в небесах,
«Потемкин» в Одессу несется,
Несется на всех он парах...[37].

Существовали и шуточные пародии небольшого объема (иногда не вполне удобные для печати).

Самый факт бытования произведения в новом облике—в виде подражаний и перелицовок—говорит о большой распространенности текста и популярности музыкального мотива. В лубочных песенниках «Воздушный корабль» печатался сравнительно редко[38]. Видимо, большее значение в процессе усвоения лермонтовской баллады имела учебная литература—книги для классного чтения и нотные сборники[39]. И вообще эта баллада печаталась много раз[40].

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу» (1843), созданное в форме романса, по указанию одного из авторитетных исследователей творчества Лермонтова, вошло в «репертуар народного пения»[41]. Наблюдатель народной жизни и знаток песни называет этот романс в числе песен, которые вошли в народный обиход и которые «в праве мы называть уже народными»[42].

Исследователь судьбы «песен русских поэтов» сообщает, что стихотворение Лермонтова стало «в некоторых местностях Сибири одной из самых популярных песен»[43].

В согласии с этими общими утверждениями, высказанными без указаний на источники и на места распространения лермонтовской «песни»[44], находятся и мои наблюдения.

В Иркутске в начале текущего столетия «Выхожу один я на дорогу» пелось как одна из любимых песен в белошвейных мастерских (1907—1908). «Шитнички» пели ее иногда вдвоем или втроем, а чаще solo. Потом я много раз присутствовал при ее исполнении в окрестностях Красноярска (село Коркино на Енисее) в обществе крестьянских девиц и, реже, парней (1914—1915). Позднее слыхал ее в казачьей станице (Александро-Невской, б. Иркутской губ.), где ее пели мужские голоса. Однажды молодые казаки, у которых не было охоты после гулянки расходиться по домам, прогуливались летней лунной ночью небольшими группами

вдоль улицы, разговаривали и шумно смеялись, а где-то подальше двое громкими голосами в унисон пели эту «песню». Когда я через несколько дней, беседуя с этой молодежью, выразил желание записать слова «песни», мне принесли несколько печатных песенников с заметными следами длительного или старательного пользования и—с готовностью быть мне полезными—предложили: «спишите себе»[45]. Мне говорили, что песня эта поется и в соседних станицах (1920—1923).

В притрактовом селе Шарагул (тоже б. Иркутской губ.), записывая песни от одной девушки, я обнаружил в ее репертуаре и лермонтовскую; девица пела ее неполностью—не знала последних восьми стихов поэта. «Переняла» она песню, по ее словам, когда гостила в соседнем большом селе Тулуне (1920).

Песня была известна и по другую сторону Урала: в б. губерниях Ярославской и Рязанской и в приокских селах (1901, 1903)[46].

Почти постоянное пользование печатным песенником (или постоянная близость к тем, кто им пользуется) оберегает авторский текст от грубых искажений. Отступления немногочисленны и незначительны; чаще всего наблюдаем небольшое прибавление в первом стихе:

Выхожу л ь один я на дорогу.

Может быть, прибавка вошла из песенника, где встречается нередко[47].

Иногда можно заметить отклонения в произношении некоторых слов: «скремнистый» вм. кремнистый, «пустыня немлет» и т. п.

Не все (или не всегда) певцы поют последние восемь стихов, оканчивая песню стихом 12-м: «Я б хотел забыться и заснуть».

Едва ли когда-нибудь удастся точно установить, с какого времени стихотворение Лермонтова приобретает характер народной песни. Если говорить о тексте, то он не был недоступным или редким: с 1843 г. он был напечатан около пятидесяти раз[48], не считая помещения его в учебных книгах; с 1873 и до 1917 гг. он часто входит в песенники[49].

Музыкальный мотив, по мысли Ключевского, подсказан текстом этой «пьесы, которая своим стихом почти освобождает композитора от труда подбирать мотивы и звуки при ее переложении на ноты»[50]. Так это или не вполне так, несомненно одно: в «простонародной» среде всюду слышен один и тот же музыкальный мотив «пьесы», и певцы новых поколений наследуют его от поколений прежних, не ощущая нужды «подбирать» новые «мотивы и звуки». Отдельные этапы пути проникновения в народ этой «песни» замечены бытописателями. Псевдо-Альбов указывает прохождение песни через певческую среду книжных людей: «песню» эту напевает монах, под аккомпанемент рояля поет ее по просьбе гостей девушка из духовной семьи[51]. Почти одновременно с романистом другой не менее внимательный бытописатель рассказывает об исполнении «Выхожу один я на дорогу» приказчиком на деревенских посиделках[52]. Его свидетельство об этой подробности народного быта Воронежского края, совпадающее фактическим содержанием с наблюдениями из вологодской глуши[53], подводит читателя к одному из моментов в процессе ознакомления деревенского «простонародья» с произведением поэта, кем-то положенным на музыку.

Наличие в народно-песенном репертуаре «песни» «В полдневный жар» («Сон», 1843) засвидетельствовано в разных местах много раз.

В 1876 г. Г. И. Успенский, возвращаясь из Сербии, где он пробыл некоторое время в качестве корреспондента-журналиста, наблюдал на дунайском пароходе времяпровождение добровольцев перед отъездом их на родину. С одобрением отозвался он о «мадьярских мужиках», умело певших свои песни, и с огорчением заметил, что «наши» ничего не могли спеть сколько-нибудь удовлетворительного. «Подзадоренный неудачею „своих“... какой-то, повидимому, бывший военный писарь» решил поправить дело: «Погоди, я им ⟨мадьярам⟩ завинчу штучку!». Он «крякнул и затянул:

В полденный жар, в овраги на Капказзи,
В груди моей с винцом дымилась кровь.

Но... на втором куплете осекся...»[54].

При всей краткости описания, наблюдатель отмечает среду, выделившую певца, не смущаясь тем, что певец оказался не вполне состоятельным. И эта несостоятельность так правдиво и уместно отмечена очевидцем: обыкновенно рядовые певцы помнят только начало песни[55],—они могут петь с более памятливыми певцами, с хором. Цитируя два стиха песни, наблюдатель дает представление о том, какую редакцию принимает иногда «Сон» Лермонтова в устной обработке.

Усвоение «песни» военной средой понятно: оно подсказано содержанием начальных стихов «песни».

В 1904 г. в Манчжурии (опять в действующей армии!) унтер-офицер, уроженец Егорьевского уезда Рязанской губ., записал для фольклориста текст народной драмы «Царь Максимьян», которая «в полку... исполнялась неоднократно».

По ходу действия (явление 12-е) один из героев, Брамбиул, готовясь к смерти, «поет песню»:

Полдневный жар долины Дугистаны
Свинцом груди лежал недвижим я[56].

Как и военный писарь, унтер-офицер помнит—и тоже в совершенно искаженном виде—только начало песни (к нему он притыкает другую песню, тоже книжного происхождения).

«Низший» слой военной среды—те же крестьяне и мещане, едва овладевшие элементарной грамотой. Через них песня делается в той или иной мере известной населению сел и деревень. Ее поют по ту и по другую сторону Урала. К б. Тверской (и, видимо, Московской) губ. относится указание наблюдателя, отмечающего «Сон» в числе песен, прочно вошедших в народный вокальный репертуар[57].

Несколько раз я имел случай слышать эту «песню» (1914—1915) в пригородном селе Коркино, под Красноярском (б. Енисейской губ.). Там пели ее особенно хорошо две сестры, молодые крестьянские девушки. Сначала они, по их рассказам, знали эту «песню» по-на́слыху: слышали ее в городе, запомнили несколько стихов и усвоили напев. Обнаружив ее затем в печатном песеннике, они пели сначала «по книжке», а потом и наизусть, не отступая от книжного текста.

В Иркутске на хлебном базаре пела «Сон» молодая женщина; ей аккомпанировал на баяне пожилой слепец (1924, конец марта)[58].

Можно думать (конечно, без притязания на доказательность), что «Сон» привлекает к себе певцов из народной среды, между прочим, тем, что в нем разработан (сознательно или случайно) народно-песенный мотив,

ОБЛОЖКА
РОМАНСА В. ОБОЛЕНСКОГО
НА СЛОВА ЛЕРМОНТОВА, 1858 г.

На обложке портрет В. Оболенского

известный преимущественно в «низшем» слое военной среды—у казаков. В одной песне поется:

Во сне виделось: ох, будто б я, удал добрый молодец,
Убитой на дикой степе лежу...
Ретивое мое сердечушко простреленное[59].

О путях проникновения лермонтовского текста в народную среду, как и обычно, можно говорить только гадательно. С 1843 до 1876 гг. (когда мы, видимо, впервые находим его в песенном репертуаре) «Сон» был издан более тридцати раз[60]; в лубочных песенниках печатался наиболее часто в 1863—1873 гг.[61]; свою службу сослужили и поздние издания песенников (1910 и сл.): они поддерживали интерес и внимание к песне в новых поколениях «простонародья» и содействовали закреплению в репертуаре более или менее исправного текста.

Мелодия песни, переходя к исполнителям в народной среде, претерпевает те или иные изменения, поэтому без специального рассмотрения вопроса трудно сказать, чья именно музыка привилась наиболее прочно[62].

Лермонтов начал входить в народно-песенный репертуар если не при жизни, то вскоре после смерти. По крайней мере одно его произведение—«Черкесская песня» из «Измаил-бея»—отмечено в народных устах в середине XIX в., в конце первой его половины (1847).

Людям разных положений и разных мировоззрений, хотя и сверстникам, вышедшим из одной среды, суждено было сделаться свидетелями разных моментов «литературной истории» этой песни. Н. Г. Чернышевский (возможно, по воспоминаниям юношеских лет) закрепил в литературе факт бытования «Черкесской песни» в городской культурной среде. В его романе[63] «дама в трауре», с е в з а р о я л ь, поет:

Много красавиц в аулах у нас...

Это—песня Казбича из «Героя нашего времени». Мы не знаем, по ошибке ли памяти или сознательно романист дал слова песни в этой редакции, но припев, который поет «дама в трауре»:

Не женися, молодец,
Слушайся меня—

относится к редакции песни из «Измаил-бея».

Вероятно, дело идет об исполнении песни именно в этой редакции. Впрочем, вопрос о редакции не имеет существенного значения: если романом позволительно пользоваться как источником, то на основании его показаний можно утверждать, что в середине XIX в. в образованном городском (саратовском или петербургском) обществе одна из редакций «Черкесской песни» была уже действительно песней.

В те же годы песня эта перекочевала в народные низы. Об этом мы узнаём, когда знакомимся с одним незначительным эпизодом из истории русской философии. Профессор Московского университета П. Д. Юркевич, по рассказу близко знавшего его современника, «призвание к философии... почувствовал очень рано, еще будучи учеником Полтавской семинарии. По окончании курса в ней он подвергся большому искушению. Отец его, небогатый священник в одном из городов Полтавской губ., устроил ему к окончанию семинарии чрезвычайно выгодную партию—с единственной дочерью очень богатого и влиятельного соборного протоиерея в их городе. ...Дело считалось улаженным. Вместе с красивою поповной жених должен был получить хорошее священническое место, протекцию при жизни тестя и богатое наследство после его смерти. При этом могла пострадать только одна философия; но философия... сумела постоять за себя. Однажды летним утром, в то время как в родительском доме уже делались приготовления к свадьбе, Юркевич лежал в саду под черешней, предаваясь «неделанию» и размышлял о своей судьбе. Вдруг его поразил приятный голос в соседнем огороде. Пришлая поденщица из средней России полола грядки и напевала песню:

Не женися, молодец,
Слушайся меня:
На те деньги, молодец,
Ты купи коня.

Эти слова, как бы отвечавшие на внутренние сомнения Юркевича, произвели на него такое сильное впечатление, что он сейчас же пошел и объявил родителям, что решил не жениться, священства не принимать, а отправиться в Киевскую академию, чтобы итти затем по ученой части. Никакие уговоры не помогли... Он настоял на своем. Правда, он мог послушаться лишь первой, отрицательной половины своего оракула—отказаться от выгодной женитьбы, купить же коня ему было не на что, и он отправился пешком в Киев, где после четырех лет довольно бедственной студенческой жизни стал профессором философии»[64].

Источник этот не во всех отношениях удовлетворит фольклориста: ни о сохранности песни в отношении объема и содержания, ни об изменениях в отношении формы и пр. он не дает никаких сведений; зато он указывает географический пункт и время, где и когда песня была уже известной, сообщает сведения о среде, в которой привилась песня, об исполнителе и об обстановке или конкретных усло-

виях, при которых песня исполнялась. Приведенное сообщение позволяет видеть, что прошло *не более* четырех лет после напечатания «Измаил-бея» (1843)—и песня уже привилась в народе, хотя напечатана была за этот промежуток времени не более трех раз[65].

Каким путем проникла в крестьянский обиход средней России «Черкесская песня»? Из круга возможных путей мы, очевидно, должны—для данного случая—исключить печатный песенник, куда она попадает очень поздно (1897 и сл.).

Через полустолетие после Юркевича (1898) я слышал эту песню в другом месте—в Иркутском крае, в большом притрактовом селе Тулуне, на почтовой станции. Ее пели на пирушке в «ямщицкой» почтальоны[66]. И песня («Много дев у нас в горах») и припев («Не женися, молодец») исполнялись всеми. Исполнение припева выделялось только большей живостью и внесением декламационного элемента—кажется, по случайным обстоятельствам: его пели, обращаясь к одному из участников гулянки, подшучивая над ним или поддразнивая его.

Сравнительно в недавнем прошлом в песенном репертуаре фабричных девушек в б. Московской губ. было отмечено одно из юношеских стихотворений поэта—«Тростник» (1831). В живом употреблении оно получило новое заглавие—«Рыбак» и несколько измененную редакцию:

Сидел рыбак веселый
На берегу реки,
А перед ним по ветру
Качались тростники.
Один тростник он срезал
И скважину проткнул,
Один конец зажал он,
В другой конец подул.
И будто оживленный,
Тростник заговорил—
То голос человека,
То голос ветра был.
И пел тростник печально:
«Оставь, оставь меня!
Рыбак, рыбак прекрасный,
Терзаешь ты меня!
Ведь я была *девица*,
Красавицей была,
У мачехи в темнице
Как розочка цвела.
И был сынок *любимый*
У мачехи моей:
Обманывал красавиц,
Пугал честных людей.
И раз пошли под-вечер
(Я) *с ним* на берег крутой—
Смотреть на сини волны,
На запад золотой.
Любви моей просил он,—
Любить я не могла,
И денег мне дарил он—
Я деньги не брала;
Несчастную сгубил он,
Ударил в грудь ножом,
И труп мой здесь зарыл он
На берегу крутом,

И над моей могилой
Взошел тростник *густой*.
Рыбак, рыбак *веселый*,
Оставь, *оставь меня*.
Ты плакать не способен,
Терзаешь ты меня[67].

Как обычно, стихотворение поэта, получив новое назначение—служить песней, потерпело изменение прежде всего в отношении объема: из 48 стихов «Тростника» в «Рыбаке» сохранено 42 стиха. Сокращение произошло за счет исключенных четырех и двух стихов:

И много слез горючих
Невинно я лила,
И раннюю могилу
Безбожно я звала.

Затем:

И в нем живут печали
Души моей младой.

Четверостишие (оно должно было следовать за стихом 20-м устной редакции) устранено, можно думать, по той причине, что оно без нужды разъединяет два художественных образа и замедляет повествование о ходе событий.

Двустишие (два последних стиха авторского четверостишия, которым место было бы после стиха 38-го устной редакции) не получило признания певиц, по всей вероятности, в силу того, что в нем дан—после ясного и понятного образа предыдущих стихов—образ смутный, неотчетливый.

Большая часть стихов (23 из 42) «Рыбака» является точным повторением стихов поэта; меньшая часть (19 из 42) дает то более, то менее значительные разночтения (они показаны разрядкой), о смысле и характере которых можно судить, сличая соответствующие стихи песни «Рыбак» и стихотворения «Тростник»:

3 И перед ним по ветру
5 Сухой тростник он срезал
6 И скважины проткнул.
12 И голос ветра был.
17 И я была девицей
18 Красавица была.
20 Я некогда цвела,
25 И был сынок любимец
30 Мы на берег крутой—
33 Моей любви просил он,—
35 И деньги мне дарил он—
36 Я денег не брала;
38 Ударив в грудь ножом,
39 И здесь мой труп зарыл он
42 Взошел тростник большой,
45—48 Рыбак, рыбак прекрасный,
Оставь же свой тростник.
Ты мне помочь не в силах,
А плакать не привык!

Здесь мы наблюдаем то перестановку слов, то поновление в области лексики, то использование одних грамматических форм вместо других. Самая значительная переработка коснулась последних четырех стихов, составляющих концовку песни и стихотворения.

Иногда стихи поэта живут в народной среде не на правах и положении самостоятельной песни, а в качестве компонентов какой-нибудь другой

„ПЕСНЯ О КУПЦЕ КАЛАШНИКОВЕ“
Лубочная картинка, хромолитография И. Сытина, 1896 г.
Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

песни, составляя ее начало («зачин», «запев») или концовку, или отдельные небольшие звенья в середине песенного текста.

В «цикле песен о могиле молодца..., смерти от любви», бытующих в б. Курской губ., современный фольклорист называет «Не пылит дорога»[68].

Текст этой песни, записанный в селе Донецкая Семица (1922—1927)[69], представляет собой соединение двух произведений. Чтобы судить, насколько удачно взят и насколько целесообразно использован отрывок из поэта, надо видеть его в составе полного текста песни:

Не пылит дорога,
Не шумят листы,
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.
　　На цветущем кладбище
　　Два креста стоят,
　　Под доской дубовою
　　Два друга лежат.
Часто со слезами
Спрашиваю я:
«Нет ли между вами
Места для меня?»
　　Могила сказала:
«Тесно без тебя.
Что ж ты в посиделки,
Девица, нейдешь,
И играть в горелки
С собою не зовешь?»
　　— «Отошла охота
　　Песни петь, плясать,
　　Мне одна забота—
　　Плакать-горевать»[70].

«Зачин» песни, т. е. первые четыре стиха ее,—почти точная передача текста Лермонтова «Из Гёте» (1840) (разночтение только во втором стихе: «не шумят» вм. «не дрожат»).

Проникновение этих стихов поэта в среду сельчан не представляется непонятным: они входят в песенники почти на протяжении столетия (с 1855 г.)[71].

О музыкальном мотиве песни собиратель ничего не сообщает, поэтому невозможно ответить на вопрос: принятый напев «зачина» распространяется на все части песни, или у песни свой музыкальный мотив, которому подчинен и «зачин»? В зависимости от решения этого вопроса должен, может быть, разъясниться и другой: к готовой ли песне присоединен (с таким вкусом!) «зачин», или стихи поэта вызвали появление песни?

Некоторые стихотворения Лермонтова в народно-песенной практике отмечены в кругу тюремных песен. Острожный люд включает в свой репертуар, по словам наблюдателя, «все те песни, которые близко подходят своим смыслом к настроению общего тюремного духа»[72]. Этому «тюремному духу» и вкусам острожных певцов ответили стихотворения поэта: «Отворите мне темницу», «Не дождаться мне, видно, свободы», «Уж за горой дремучею».

Уже одним звеном—стихом с упоминанием решетки в окне, часового—поэт дает ощутить в своем произведении близость его к тюремным поэтическим мотивам, приемлемость его в среде острожного люда.

«Отворите мне темницу» («Узник», 1840), по свидетельству знатока народной поэзии, является одной из тех песен, которые «вошли в народный обиход и их в праве мы назвать уже народными»[73]. Это показание имеет силу, по крайней мере, для разных мест б. Тверской и, вероятно, б. Московской губ.[74]. Популярность песни на русском Севере свидетельствуется фактом включения ее в народную драму «Шайка разбойников». По ходу действия кузнец, исполняя приказание атамана, заковывает рыцаря в кандалы; рыцарь поет:

Отворите мне темницу,
Дайте мне свободу, сияние дня,
Черноокую девицу,
Черногривого коня[75].

Была ли песня принесена на Север вместе с народной драмой как ее часть, или она раньше была там известна, сказать трудно. Во всяком случае можно думать, что песня появилась на Севере не позднее 1877 г.: в этом году один нёнокшанин (житель посада Нёнекса) «пришел домой» с военной службы из Кронштадта и научил своих земляков представлять «Шайку разбойников»[76]. Фольклорист записал драму через тридцать лет после того, как она была занесена в крестьянскую среду; песня узника, выбор которой был подсказан ходом драмы или смыслом сцены, не выпала из «представления» и, видимо, из местного песенного репертуара вообще. Она носит следы устной передачи: порядок стихов и рифмы сохранены, но лексический состав обновлен и ритм стиха нарушен.

Современный исследователь «песен русских поэтов» отмечает «особый успех» у народных певцов «Узника»; он «наиболее проник в фольклор, вызвав ряд переделок»[77]. К сожалению, он не указывает ни своих источников, ни известных ему мест исполнения песни. В подтверждение его свидетельства можно привести записи наблюдателей второй половины прошлого века—Максимова и Адрианова.

Максимову во время его путешествия по Сибири удалось получить запись «арестантской песни»:

Между гор-то было Енисея
Раздается томный глас,
Как сидит несчастный мальчик
Со унылою душой,
Белы рученьки ломает,
Проклиная судьбу свою:
Злонесчастная фортуна,
Ты на что родишь меня?
Все товарищи гуляют,
Забавляются с друзьями,
Только я, несчастный мальчик,
Уливаюся слезьми.
Вы подайте мово друга,
Коня вороного мне.
Уж ты конь, ты лошадь добра!
Заодно со мной страдай!
Там звери люты возрычали:
Растерзать тебя хотят.
Не ходи, несчастный мальчик,
Лишь погибель там твоя.
Я взял бы себе друга—
Свово доброго коня:
На тюрьме-то там высокой
Дверь тяжелая с замком.

Черноокая далеко
В пышном тереме своем.
На коня потом вскочу,
В степь, как вихорь, улечу.
Лишь красавицу милую
Прежде сладко поцелую[78].

Эта песня приводится путешественником с целью показать убожество или ничтожество арестантской песни, будто бы уродующей и то хорошее, что приходит извне в среду острожного населения; она приводится, говоря его словами, «для образца», как «песня, в которой извращен Лермонтов». Если судить с эстетической точки зрения, текст, оказавшийся в распоряжении собирателя, конечно, не может быть признан хорошим. Видимо, песня записана со слов или плохого певца (если не самим певцом) или певца, не умеющего *продиктовать* текст песни. Максимов не считался с требованием фольклористов (выдвинутым еще основоположниками нашей науки) не решать вопроса о художественных достоинствах народной песни на основании малого числа записей. Однако и при этих условиях—при пренебрежительном отношении к предмету наблюдения, при максимальной скупости на пояснения и указания—текст, напечатанный Максимовым, представляет собой ценный документ, свидетельствующий о наличии в репертуаре острожных певцов лермонтовского стихотворения, ставшего песней, и отмечающий особую форму бытования этой песни—в качестве компонента в составе другой песни.

Из двадцати четырех стихов «Узника» в арестантскую песню перешло десять стихов; они втеснились меньшей частью в середину текста приютившей их песни и большей частью составили ее концовку. В стихах 13—14-м песни мы имеем переработку стихов (2-го и 4-го) Лермонтова:

Дайте мне...
Черногривого коня.

Стихи 23—24-й песни—устная редакция двух стихов (9—10-го) пьесы Лермонтова:

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком.

Стихи 25—30-й песни—не что иное, как стихи поэта в почти полной их сохранности, только в измененной расстановке (11—12, 7—8, 5—6):

5—6 Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
7—8 На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу.
11—12 Черноокая далеко
В пышном тереме своем.

Трудно сказать, явились ли основой песни и обросли новой словесной тканью лермонтовские стихи, или—это представляется более вероятным—они вместились в готовую рамку песни. Во всяком случае полного слияния двух произведений в контаминированной редакции, сохраненной Максимовым, не произошло. В песне, вообще говоря не очень складной, с некрепким сцеплением частей, стихи поэта увязались со стихами песни через ритм (он не вполне выдержан только в стихах 17-м и 21-м); последние стихи песни (23—30-й) стоят как совершенно обособленные благодаря тому, что в них сохранилась лермонтовская рифма в правильном чередо-

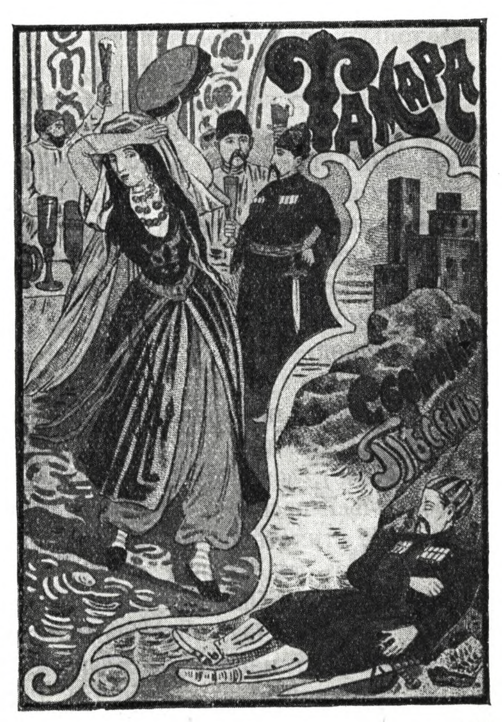
вании, тогда как во всех остальных частях песни ее совсем нет. Но вкус слагателя песни сказался в том, что рифмованные стихи он помещает в заключительной части, и последнее впечатление окрашивает собой всю песню. Если это не случайность (как, кажется, и следует думать), то в таком расположении материала надо видеть у певца более высокую оценку заимствованных у поэта стихов в сравнении со стихами, составляющими первые две трети острожной песни. Видеть в этой песне образец того, как «извращен Лермонтов», можно только при явно отрицательном пристрастии к объекту наблюдения.

В 70-х годах в б. Тобольской губ. была сделана запись песни, содержавшей в зачине или запеве стихи Лермонтова, данные «в переложении»:

Сидел молодец в темнице—
Поглядел бы я на белый свет.
Чернобровая красна девица
Сивогривого коня ведет.
Я на кончика мальчик садился
И живо птичкой полетел.
От зари-то Маша сидела
В новой спаленке под окном...[79].

Вся песня, начиная со стиха 7-го и сл., соткана из отрывков нескольких песен. Ни с одним из них зачин (стихи 1—6-й) не связывается; отношение его к лермонтовскому стихотворению выясняется из сравнения с текстом поэта:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Дайте раз по синю полю
Проскакать на том коне...



„ТАМАРА. СБОРНИК ПЕСЕН“
Обложка песенника. Москва, 1909 г.

Обратим внимание на основное отличие: высказанное поэтом желание песня (на том же материале) дает в ином виде—как желание сбывшееся. Отсюда идет другое изменение—ослабление напряженности речи: повелительная форма заменена и подчинена изобразительной; «прямой речи» узника в песне предшествует (по требованию народной песенной поэтики) описательное начало (стих 1-й). Получающийся от этого замедленный темп и тон сообщается всему «зачину» песни, т. е. всем лермонтовским стихам. Но песня сохраняет тему поэта, очертания поэтических образов, основные элементы лексики. Лексический состав в некоторой своей части изменяется, но вполне оправданно: необычное словосочетание «сиянье дня», при полном понимании и удержании смысла стиха, дается в переводе на привычный в обыденном и поэтическом народном языке словесный оборот: «белый свет» (стих 2-й); к эпитету, данному в стихотворении, прибавлен эпитет традиционный: красна девица (стих 3-й) и т. п. Содержание «зачина», прослеживаемое из стиха в стих, остается неизменным; система рифмовки—тоже; ритм (кроме 1-го стиха) нарушен.

По своему общему смыслу два последних стиха запева (5-й и 6-й) сближаются скорее с соответствующими стихами не «Узника», а «Желания».

Наши источники, при малом их числе и неполной удовлетворительности, все же показывают распространенность рассматриваемого произведения поэта на территории Восточной и Западной Сибири, в б. Тверской и Московской губ., на русском Севере, говорят и об устойчивости его в народно-песенном обиходе на протяжении трех четвертей века. Это тем более удивительно (на первый, правда, только взгляд), что, работая над «Узником», поэт снял с ранних его редакций все наиболее привычные народные средства выражения[80].

Пути проникновения «Узника» в демократическую среду можно указывать только предположительно, по крайней мере для начального периода его литературной истории, до момента акклиматизации стихотворения в острожном репертуаре. В тюрьму стихотворение могло войти через книгу[81] или через песенники (с 1853 г.)[82]. Острожное население текуче; разбредаясь по всему лицу русской земли, оно распространяло песню в том или ином виде в разные концы. За стенами острога, в поселенческом и крестьянском песенном репертуаре в Енисейском крае она отмечена в конце прошлого столетия[83].

Однако тюрьма—вовсе не обязательный этап на пути проникновения литературного произведения в народную среду; возможен, конечно, и обратный ход.

В «Узнике», по словам исследователя поэзии Лермонтова, «намечен „тюремный“ мотив, который дальше повторяется» в стихотворении «Соседка» (1840), «окрашиваясь в фольклорные тона и принимая характер разбойничьей песни»[84]. Эти тона и этот характер предопределили судьбу «Соседки»: стихотворение проникло в острожную и поселенческую среду и стало жить «на правах песни»[85]. Песня была популярной и в студенческой среде[86]. Она считалась и часто называлась тюремной не только у острожного люда: под этим названием она была известна и в рабочей среде, например, среди рабочих Путиловского завода. В исполнении путиловцев она получила такую редакцию:

Не дождаться мне, *верно*, свободы,
А тюремные дни *точно* годы,
А окно высоко над землей («землей»—2 раза),
У дверей же стоит часовой.
Помереть бы мне в этой клетке,
Если б не было милой соседки.
Я вчерася проснулся с зарей («зарей»—2 раза)
И слегка ей кивнул головой:
Не грусти, *молодая* соседка,
Если хочешь, откроется клетка.
И как божии *пташки* вдвоем («вдвоем»—2 раза)
На чистóе мы поле *впорхнем*.
Избирай же ты ночь потемнее,
Часовых же напой попьянее,
А о том, чтобы ведать я мог («я мог»—2 раза),
На окно полосатый платок.
Золотые ключи ты украдешь,
Часовых за пирушку усадишь,
А кто будет поставлен к дверям,
Постараюся справиться сам[87].

В устной передаче, как и надо ожидать, текст поэта подвергся сокращению. «Тюремная» песня сложилась из пяти «куплетов» лермонтовского стихотворения, расположившихся в немного измененном порядке (1, 2, 7, 9, 8), остальные четыре «куплета» в песню не вошли; таким образом, она заключает в себе не 36, а 20 стихов. Стихи с преобладающим повествовательным характером («куплеты» 3-й, 4-й, 5-й, 6-й), понижающие эмоциональный тон произведения и отвлекающие внимание от центральной мысли песни, полностью устранены.

Различия в стихах источника и стихах устной редакции незначительны, но, вместе с тем, только один стих (16-й) передан с буквальной точностью, во все остальные внесены певцами те или иные изменения (отмечаемые здесь разрядкой), характер которых обнаруживается через сравнение редакций песни и стихотворения. Стихотворение Лермонтова (в той его части, которая вошла в песню) читается так:

Не дождаться мне видно свободы,
А тюремные дни будто годы;
И окно высокó над землей,
И у двери стоит часовой!
Умереть бы уж мне в этой клетке,
Кабы не было милой соседки!..
Мы проснулись сегодня с зарей,
Я кивнул ей слегка головой.
Не грусти, дорогая соседка...
Захоти лишь—отворится клетка,
И как божии птички, вдвоем
Мы в широкое поле порхнем.
У отца ты ключи мне украдешь,
Сторожей за пирушку усадишь,
А уж с тем, что поставлен к дверям,
Постараюсь я справиться сам.
Избери только ночь потемнея,
Да отцу дай вина похмельнея,
Да повесь, чтобы ведать я мог,
На окно полосатый платок.

Напев, положенный на ноты (к сожалению, без пометок о том, где и от кого записана музыка), находим в книге Бугославского и Шишова[88].

«Свиданье» («Уж за горой дремучею», 1844), по наблюдению исследователя, «отличается определенной установкой на эвфонию и на интонацию, что, вероятно, и содействовало его проникновению в... репертуар народного пения (преимущественно, кажется, в тюремной среде...)»[89]. Позднее у него же находим замечание о «Свиданье», что это—«довольно типичный романс..., ставший очень популярным у заключенных»[90]. Ни источников своих сведений, ни указаний на место, к которому приурочены наблюдения, комментатор не сообщает. Ценность его замечаний заключается в том, что в них дана попытка хотя бы априорно определить свойства стихотворения, которые обусловили или могли обусловить его принятие в тюремной среде. При скудости материалов, относящихся к нашей теме, имеют значение и самые упоминания о бытовании в народе стихотворения в качестве песни.

Одну редакцию этой песни находим в известной книге Мельшина[91].

Страницы Мельшина—исключительно интересный источник для фольклориста: здесь описан и охарактеризован *исполнитель* интересующей нас песни с его *средой*, показан его песенный *репертуар*, указаны *моменты исполнения* острожных *песен*.

Не только до тюрьмы, но и на каторге Егор Алексеевич Ракитин (или лицо, названное этим именем), по его словам, «к грамоте не приобык настоящим манером», а только «склады́ мало-мало разбирать зачал»[92]; тем не менее в репертуаре у него, взятом полностью или в постоянной его части,—преимущественно песни книжного происхождения[93]. Ясно, что они дошли до него путем устной передачи, получены были и хранились его памятью, поэтому и лермонтовское произведение в редакции Ракитина имеет некоторые отличия от авторского текста:

Уж за горой *сыпучею*
Потух последний луч,
Едва струей *дремучею*
Журчит вечерний ключ.
Возьму винтовку длинную,
Отправлюсь из ворот.
Там *за* скалой-*пустынею*
Есть *левый* поворот.

Из повествования Мельшина не ясно, что́ это: начало, отрывок, часть песни, или это *весь* ее текст. Не имея другой редакции, надо принять ее за полный текст (обычно Мельшин приводит полные тексты песен).

«Свиданье» Лермонтова содержит 84 стиха. Для устно хранимого лирического произведения такой объем велик. По одной этой причине мы в праве ждать в песне уменьшения ее объема. Есть и другие причины. Кто помнит биографию певца, рассказанную у Мельшина, тому ясно, что почти каждый стих песни—живое воспоминание об «истинном происшествии», выраженное в общей и емкой форме. Стихи поэта, легко насыщаемые конкретным содержанием воспоминаний, сохранены[94], остальные отпали. Какие изменения претерпело стихотворение поэта, перестроившись в песню, легко видеть, если произвести сравнение из стиха в стих.

Песня представляет собой соединение 1—4-го и 73—76-го стихов Лермонтова:

Уж за горой дремучею
    Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
    Сверкает жаркий ключ...

„НОВЫЕ ПЕСНИ. ТАМАРА“

Обложка песенника. Москва, 1911 г.

Возьму винтовку длинную,
Пойду я из ворот:
Там под скалой пустынною
Есть узкий поворот.

Стих поэта в песне остается тот же в отношении ритмики и рифмы; лексика, при изменении почти всех стихов, не претерпевает коренных нарушений или включений. Основная тема (ревность, месть) в песне осталась если не отмененной, то не раскрытой, завуалированной.

При суждениях о путях этого стихотворения к певцам роль лубочных песенников надо, видимо, заранее исключить: в песенниках оно, сколько мне известно, не встречается[95]. В различных изданиях поэта «Свиданье» за столетие (с 1844 г.) было напечатано, не говоря об отрывках из него, не менее двадцати раз[96].

Народная песня—не единственная область, куда суждено было проникнуть поэзии Лермонтова,—некоторая доля его поэтического наследства влилась в народную драму.

Носители народной драмы охотно пользуются и созданиями устного творчества и произведениями поэтов. В разных вариантах народных драм (за очень редкими исключениями народная драма, поскольку она хранится и передается устно, не имеет устойчивого объема, постоянного состава, незыблемого текста) встречаются отрывки из Жуковского, Пушкина и др.

В 1907 г. этнографом-путешественником по русскому Северу был добыт в Онежском крае, в дер. Пянтиной, список драмы «Царь Максимильян». Список этот, один из лучших в нашей специальной литературе, представляет интерес, в частности, содержащимися в нем цитатами из Лермонтова.

Одно из действующих лиц драмы, Брамбеус, возвещает свой приход такими словами:

Среди полей необозримых
И лесов неустрашимых,
В чистом *небе, в облаках,*
В волокнистыех стадах,
Из-под *неба,* из-под звезд
Вот и я, палач, явился здесь.
Но не подумайте, господа, что я из темницы,
Я из тех мест,
Где лес выше небес.
Я палач, я Брамбеус[97].

Стихи 1-й и 4-й, а частью и 3-й и 5-й с достаточной ясностью показывают, что перед нами—отрывок из «Демона» (часть I, строфа XV):

На воздушном океане
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
Средь полей необозримых
В небе ходят без следа,
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.

Восемь стихов поэта уложились в пять стихов драматурга (1—5).

Замысел драматурга—дать картину, развернутое описание «мест», откуда появляется герой. Этому замыслу подчинена обработка заимствованных стихов.

1-й и 4-й стихи отрывка из драмы почти полностью передают 5-й и 8-й лермонтовские стихи; 3-й и 5-й стихи драматического отрывка содержат только отзвук нескольких (главным образом 5-го и 6-го) стихов поэта. Образ, данный поэтом в первых его стихах (1—4), неясно понят драматургом (по непривычности лексики: ветрила, хоры светил), но не оставлен без внимания: эти стихи дали ему дополнительный материал для нужного ему описания обстановки—описания, спаянного с заимствованной частью единством замысла и, во внешнем выражении, рифмовкой стихов 5-го и 6-го: звезд (в произношении: звес)—здесь.

При сдвиге заимствованных стихов и включении новых система рифмовки получилась не та, что у Лермонтова, который рифмует 1-й и 3-й, 2-й и 4-й, а парные рифмы: необозримых—неустрашимых (стихи 1-й и 2-й), облаках—стадах (3-й и 4-й); вторая половина приближается к раешному стиху с случайной рифмой: мест (в произношении: мес)—небес (8-й и 9-й); остальные стихи (7-й и 10-й) ни между собой, ни с другими стихами не рифмуются.

Лермонтовский ритм, как и следовало ожидать, сохраняется в меньшей части стихов (2—5-й).

Каким путем вошел этот отрывок в народную драму Онежского края?

Происхождение списка драмы, содержащего отрывок из Лермонтова, путешественником не выяснено[98]. Вообще же об этой драме народного театра наблюдатели согласно свидетельствуют, что она культивировалась и была любимой на архангельских и вообще поморских лесопильных заводах, в сибирской солдатской казарме, у балтийских матросов, у хлеборобов б. Курской губ.; лесопильные заводы в Петербурге также являлись хранителями народной драмы. Известно, в частности, что один знаток «привез эту пьесу из бурлаков, когда ходил на выгонку леса»,

другой «вывез драму из Петербурга, куда он ходил бурлачить», третий—вернувшись с военной службы во флоте, в Кронштадте, и пр.[99].

Драма прошла через грамотную среду; список, который нас интересует, добыт у грамотного человека[100],—и все же не остается сомнений в том, что отрывок из «Демона» пришел в народную драму *не через книгу*: списанный с книги, он представлял бы собой более исправную редакцию, близкую к книжной; та редакция, которую мы имеем, носит все следы усвоения по-нáслыху и устной обработки. Таким образом, не «сочинения» поэта и не песенники послужили проводником Лермонтова на сцену народного театра, а какой-то иной источник.

Брамбеус появляется «из-под неба, из-под звезд», «из тех мест, где лес выше небес» и пр. Едва ли можно указать преграды, мешающие видеть в этих нескольких несложных штрихах черты описания конкретной обстановки. Такую конкретную обстановку драматург мог видеть в театре в Петербурге (или другом городе), когда шла опера «Демон».

Не в той же сцене, но тогда же (т. е. в тот же вечер, когда шла опера) «является» действующее лицо и тоже объявляет себя: «Я тот...» и пр. Театральные декорации, изображающие ночь и звезды и «лес выше небес», дали несколько зрительных образов, слившихся в один общий. В театре прозвучали стихи Лермонтова, были восприняты слухом, сохранены памятью и включены в подходящем месте в текст драмы.

Некоторым подтверждением высказываемых суждений является и то, что приведенный отрывок из поэта—не единственный в народной драме.

В той же редакции драмы «Царь Максимильян» есть сцена, где царевна Дахмара горюет о своем женихе, казненном Адольфе. Она обращается к отцу со словами:

Отец, отец, душа милая,
Отец, ты пощади меня,
Аль ты не *видишь* мои *слезы*,
Оне не *первы* у меня.
Отец, отец, оставь угрозы,
Дочь Дахмару не брани.
Супруг мой взят сырой землею,
Другому сердце не отдам[101].

В этом горестном плаче царской дочери легко узнать слезную мольбу грузинской княжны Тамары:

Отец! Отец! Оставь угрозы,
Свою Тамару не брани.
Я плачу. Видишь эти слезы?..
Уже не первые они...
Не буду я ничьей женою—
Скажи моим ты женихам:
Супруг мой взят сырой землею,—
Другому сердца не отдам[102].

Чем отличается устная редакция этого стихотворного отрывка от оригинала? В ней можно видеть два новых стиха (1—2-й), являющиеся как будто развернутым обращением из стиха 5-го и развитием стиха 6-го; в действительности же это два стиха Лермонтова, оторвавшиеся от цитируемого отрывка:

Отец, душа моя страдает...
Отец мой, пощади меня![103].

Может быть, здесь—ошибка слуха, может быть,—сознательное изменение стиха. Устная редакция, далее, утрачивает два стиха поэта (5-й и 6-й), но в остальных стихах допускает перестановку двух пар лермонтовских стихов—одной на место другой (3-й и 4-й, 5-й и 6-й), с некоторыми отступлениями от текста поэта, но без нарушения их содержания и смысла; последние стихи (7-й и 8-й) сохранены из буквы в букву.

Стихотворный ритм сохранился, рифма почти полностью утрачивается (сохраняется в стихах 3-м и 5-м, и если за рифму счесть лексическое повторение, то прибавляется еще одна—в стихах 2-м и 4-м).

Устная редакция плача Дагмары полнее и точнее сохраняет текст поэта. Это и понятно: он проще, «простонароднее» предыдущего отрывка («Средь полей необозримых») по назначению, содержанию, строю и лексике. Он привлек к себе внимание драматурга как готовая форма для изображения душевной тревоги несчастной невесты, внезапно лишившейся жениха.

Замену имени, как кажется, легко объяснить. Дело, конечно, не только или не столько в созвучии имен Тамары и Дахмары, и едва ли в том, что имя Дагмары известно матросам «потому, что оно часто служит для наименования морских яхт»[104]. Обратим внимание на имена действующих лиц в драме: простые, т. е. привычные, имена даются лицам, исполняющим низкие (комические) роли (напр., «главный доктор»—Фома); у некоторых из них совсем нет имен; главные действующие лица—Максимильян, Змиулан, Брамбеус, Адольф—все иноязычные и «громкие» имена. Имя героини, царской дочери, должно быть на уровне с ними. Имя Тамары звучит обыкновенно, «по-русски»; созвучное ему Дагмара—«царственное» имя, бывшее одно время и у нас известным и «модным».

Как предыдущий отрывок, так и этот идут из одного источника—из оперного театра. Слова Тамары не списаны с книги или не выучены по книге; об этом говорит их редакция,—они пришли путем устной передачи. Кроме того, при заимствовании из книги первые два стиха обращения Дагмары занимали бы другое место, так как у Лермонтова они идут после, через девять стихов. Если обратиться к опере «Демон»[105], там эти стихи поэта составляют начало плача княжны, т. е. занимают то самое место, на какое ставит их составитель интересующего нас текста народной драмы.

Зрительным впечатлением точнее и убедительнее подсказывается момент использования этих слов. В опере «Тамара... в ужасном волнении бросается к Гудалу»[106]. «Ужасное волнение» передается зрителям, и небесплодно отложилось оно в памяти драматурга[107]. По связи с этими доводами делается правдоподобным еще одно наблюдение. Из оперы взяты не только стихотворные отрывки, но, видимо, и некоторые реплики. Например, горюющей грузинской княжне голос поет:

Не плачь, дитя, не плачь напрасно!
Твоя слеза на труп ужасный
Живой росой не упадет...

Кажется, этими стихами подсказана во всех отношениях прозаическая, но смыслом и лексически близкая реплика Максимильяна: «Плачь, не плачь, дочь моя, слезы горю не помогут»[108].

Плач Тамары зрители запомнили и принесли в глубокую провинцию как стихотворный отрывок. Обычно наблюдается другое явление—стихотворение поэта перерождается в песню; здесь, как и в предыдущем случае,—наоборот: песенный отрывок усваивается как стихотворная речь.

Едва ли зрители—скорее зрительницы—вынесли плач Тамары из стен театра как песню[109], получившую затем, разными путями, большое распространение. В конце прошлого столетия участник известной сибиряковской экспедиции Тан-Богораз в своем сообщении, посланном московскому научному обществу[110], характеризуя народный песенный репертуар русского населения за Полярным кругом, между прочим, пишет, что там «можно встретить обрывки „старины"... песни казачьего и разбойничьего цикла..., старинные романсы..., „Прощание Тамары" из „Демона" и пр.»[111]. Позже Богораз снова имел повод сказать о том же[112], но ни в первый, ни во второй раз ученый-этнограф ни текста «песни Тамары» не приводит, ни условий бытования ее в Полярной Руси не указывает. Впрочем, и попутное упоминание имеет значение как надежное констатирование наличия стихов Лермонтова в народно-песенном репертуаре населения отдаленнейшей северо-восточной окраины азиатского материка. Позднее «песня Дагмары» была отмечена в народном репертуаре на Амуре, в селениях между Благовещенском и Хабаровском[113].

III

Едва ли перечисленными четырнадцатью опусами полностью исчерпывается вклад Лермонтова в народную поэзию, но и приведенный здесь небольшой материал, являющийся, при всех его недочетах, первой сводкой сведений, относящихся к теме о произведениях Лермонтова в народно-поэтическом обиходе, дает возможность прежде всего определить хронологические рамки, в которых совершился процесс образования «избранного», или «народного Лермонтова». Перед нами не мимолетное явление, не случайный эпизод в истории русской народной словесности,—доля поэтического наследства Лермонтова, принятая носи-

„ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ. НОВЫЙ ПЕСЕННИК".

Обложка песенника. Москва, 1915 г.

телями народного словесного искусства, обнаруживает стойкость, сохраняет свою живучесть на протяжении почти полного столетия. Первая дата, с которой можно вести счисление лет неканонического Лермонтова,— 1847 г.; последняя дата, подсказываемая наличным материалом,—1937 г.

Собранный здесь материал дает возможность обозначить общими контурами карту географического распространения «народного Лермонтова». На карте должны быть обозначены пространства по ту и по другую сторону Урала. В Европейской части русской территории, идя с юга на север, должно назвать б. Полтавскую и Курскую, Тульскую и Смоленскую губ., Приочье, Урал, Петербург, Вологодский край, побережье Белого моря; в Азиатской части, в Сибири, идя с запада на восток и затем на север, следует перечислить б. Тобольскую, Енисейскую и Иркутскую губ., Забайкалье, Амурскую область и Заполярье.

К этому наброску карты надо сделать по крайней мере два пояснения: 1) он, как легко понять, не показывает, что во всех обозначенных на нем населенных пунктах известен весь объем унаследованной народом части лермонтовского поэтического наследства, а показывает только, что в каждом из них известна какая-то доля полученного наследства; 2) он неисправен в том отношении, что содержит много «белых пятен», заполнение или закрепление которых ложится обязанностью на местных и вообще полевых фольклористов.

Сообщаемыми здесь материалами освещен в известной степени вопрос о путях проникновения избранных произведений поэта в «простонародную» среду.

Один из ранних наших источников сообщает, что уже в середине прошлого столетия «к деревенской молодежи... перешло много ненародных, сочиненных песен, которые... вытесняют старые песни»[114]. Каким образом это происходит?

На зимних посиделках, где собираются молодцы и девушки, всегда поются песни. Иногда молодец, обычно из приезжих, «затягивает такую песню, которой не знают другие, и этих песен бывает довольно много. Молодец поет ее один, а другие мало-помалу перенимают ее, и она входит в употребление. Эти песни берутся обыкновенно из молчановских песенников[115] и даже из стихотворений Пушкина, Лермонтова и Кольцова. Эти романсы и стихотворения, которые нередко можно слышать в петербургском и вообще городском простонародье, начинают проникать и в деревенскую публику...»[116].

Позднее указания на песенники лубочного издания как на главнейший источник, из которого идет в народ «литературная» песня, делаются обычными, почти общим местом. Конкретные данные, собранные в сколько-нибудь значительном количестве, заставляют по-иному судить о роли печатных песенников. Ссылкой на них вопрос полностью не решается. Не все, что давалось в песенниках, вошло в народный репертуар, а что вошло, то привилось не в одинаковой степени. Значит, не все определяется наличием печатного песенника. Певцы принимают в свой репертуар новую песню, а не стихотворение. Чтобы остановить на себе внимание певцов, стихотворение должно прозвучать как песня. Песенник содержит только текст песни и — в старых песенниках довольно часто, в новых весьма редко—указания на манеру исполнения[117]. Мелодия шла из какого-то другого источника. Бывают случаи, когда певцы подбирают мотив, т. е. поют новую песню, встреченную в печатном песеннике,

на мотив какой-нибудь старой, но обычно эта манера или этот способ исполнения не удерживается и не распространяется. Это и понятно. «Если бы мы допустили пение песен по песеннику без знания напева,— справедливо судит знаток народной песни,—то в результате получилось бы такое разнообразие и смешение мотивов для одной и той же песни, которое отняло бы у новой песни всякую определенность напева. Нам кажется, что в этом отношении, напротив, существует замечательное единство»[118] или, по крайней мере, близость, сходство.

Оставаясь в границах темы, надо заметить, что в отдельных случаях можно определенно говорить о том, что песенник не имел значения звена в цепи передач лермонтовского стихотворения народным певцам. Песенник не мог быть и не был первым и главным проводником песни в народную среду. Он имел иное, весьма немаловажное значение: при готовом музыкальном мотиве песни содействовал ее принятию в новую среду и ее сохранности, закрепляя и обновляя в памяти представителей сменяющихся поколений певцов песенные тексты[119]. В связь с этим нужно поставить и другое наблюдение: старшие записи дальше отстоят от авторского текста, чем записи ближайшие по времени; новые записи иногда совсем не дают разночтений. Подобное же значение имела учебная книга.

В судьбе стихотворения, в претворении его в песню, в его популярности сыграла очень важную роль его музыкальная обработка. Первый посредник между поэтом и народом—тот музыкант-композитор, которому удалось облечь слова поэта в близкие воспринимающей среде звуки, будь то пианист, гитарист, певец—кто угодно. Когда поэт входит в музыку, он получает новую силу, новые пути распространения и средства проникновения в народ.

Песня не исполняется без слов. Музыка влечет за собой текст; искание его приводит к книге, к песеннику.

Произведение композитора первоначально попадает в литературно или музыкально образованное общество, там держится некоторое время, затем постепенно спускается в другую социальную среду, входит в домашний обиход—преимущественно в репертуар провинциальных «барышень». Спору нет, обычно «барышни» способны «самое грозное и безотрадное стихотворение Лермонтова применить как-нибудь к своей конфектной страстишке»[120], но роль их в распространении книжных песен уже не подлежит оспариванию[121]. Не у композитора, а у «барышни» перенимала песни домашняя «челядь» (прислуга, дворня) и несла ее в свой круг.

В одной из старых рецензий на лубочный песенник (кажется, все рецензии на эти издания носили тон насмешки) упоминаются кстати и исполнительницы песен—«сентиментальные барышни, вооруженные гитарой на розовой ленточке»[122].

И тогда, сто лет назад, и теперь спокойно и объективно не рассмотрено, какую роль играла гитара в процессе включения произведений наших поэтов в народную вокальную музыку. Тогда как в «высших» и средних слоях общества исполнение поэтических произведений на музыкальных инструментах или под их аккомпанемент служило необязательным дополнением и столь же необязательным истолкованием поэта, роль скромного инструмента, давно забытого в «высшем» кругу общества и ставшего демократическим[123], была по своему назначению иная: русская гитара служила проводником книжной поэзии в народную среду,—через

нее усваивалась мелодия, а с ней—текст поэта. Часть лермонтовского репертуара как пришла в «низшую» среду с гитарой, так и зажилась здесь с ней до последних дней. Какое-то значение в рассматриваемом процессе имели «народные хоры», граммофон, но для обоснованных суждений по поводу этих частных тем еще никем не собран необходимый материал. И вообще процесс слияния поэзии Лермонтова с «поэтическим народным преданием» мы застаем далеко не законченным. Большая часть его избранных произведений вошла в «народную книгу» (лубочный песенник) и составляет материал для чтения грамотных среди неграмотных[124]; одни произведения приняты в цыганских и других народных хорах[125]; иные ушли через тюрьму, солдатскую казарму и другими путями в грамотный слой городского и сельского «простонародья», а иные—в среду малограмотного и совсем неграмотного люда. Кто составляет воспринимающую среду в рассматриваемом процессе? Рабочие, мастеровые, приказчики, швеи, мещанки, дворня богатых людей, крестьяне, крестьянки—словом, «демос», самые задние ряды (еще в недавнем прошлом) претендентов на литературное наследство Лермонтова. В устной форме наследования и передачи произведения поэта отдаются на волю исполнителей. В народной среде они вступают в новую жизнь: из стихотворений они превращаются в песни и бытуют как произведения вокальной музыки. Сделаться народной песней—значит войти в народно-песенный репертуар, быть исполняемой, как песня,—без памяти и мысли о ее творце, служить певцу для выражения своих дум, своих чувств. Сообразно с нуждами и потребностями певцов, с уровнем их разумения и художественного вкуса, с особенностями их дарований заимствованные у поэта произведения подвергаются тем или иным изменениям. Для Лермонтова характерно то, что его стихотворения, которые закрепились в народно-поэтическом обиходе, испытывают сравнительно незначительную переработку и носят характер «усвоения», а не «внешнего наплыва» из чуждой среды[126].

Самый факт заимствования из Лермонтова говорит не только о том, что создания поэта нашли отклик в народной среде, но свидетельствует о непрекращающемся процессе самостоятельного народного художественного творчества, потому что—как гласит тезис Потебни—«в сложных психологических единицах, как народ, общество, заимствование есть лишь другая сторона самостоятельности».

Принятие из поэтического наследства Лермонтова большого количества его произведений в народную словесность служит достаточно убедительным свидетельством в пользу утверждения, что Лермонтов—народный поэт не только в общем и широком смысле этих слов, но и в особом, специальном их значении: поэт с незнаемым именем, но живущий в устах народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] П. Владимиров, Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии М. Ю. Лермонтова.—Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца, Киев, 1892, кн. 6, 198—230; Н. Мендельсон, Народные мотивы в поэзии Лермонтова.—«Венок М. Ю. Лермонтову». Юбилейный сборник, М.—П., 1914, 165—195; Л. Семенов, Лермонтов и Лев Толстой, М., 1914. Здесь же назовем специальную статью о фольклорных источниках только одного произведения: П. Давидовский, Генезис «Песни о купце Калашникове».—«Филологические Записки» 1913, IV—V.

[2] Несомненно притом, что какая-то часть источников упущена мною из виду или осталась мне совершенно неизвестной.

[3] Вл. Александров, Деревенское веселье в Вологодском уезде. Этнографические материалы.—«Современник» 1864, июль, VII, 175.

[4] Н. Ядринцев, Русская община в тюрьме и ссылке, Спб., 1872, гл.: «Острожная поэзия, музыка и тюремное творчество», 125; С. Максимов, Сибирь и каторга, ч. IV, приложение: «Тюремные песни».—Собрание сочинений, изд. «Просвещение», Спб., б. г., IV, 166.

[5] Н. Смирнов, Русские народные песни новейшего времени, Спб., 1895.

[6] Н. Ончуков, Народная драма на Севере.—«Известия Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук», Спб., 1910, XIV, кн. 4, 224.

[7] В. Богораз, Областной словарь колымского русского наречия, Спб., 1901, 166.—Сб. Отделения русского языка и словесности Академии наук, LXVIII.

ПАМЯТНИК ЛЕРМОНТОВУ В ЛЕНИНГРАДЕ

Скульптура Б. Микешина, 1914 г.

[8] В. Симаков, Народные песни, их составители и их варианты, М., 1929, 106, 107.

[9] Говорю: почти, потому что из круга лиц, писавших на эту тему, исключение должно сделать для Ядринцева, который с бо́льшим вниманием, чем другие авторы, и с бо́льшим пониманием отнесся к факту проникновения произведений поэта в арестантскую среду и к оценке этого явления.—Н. Ядринцев, цит. соч., 125, 131.

[10] Н. Смирнов, цит. соч., 25.

[11] Отчет о XXII присуждении наград гр. Уварова, Спб., 1880, 199.

[12] Понятием «народный репертуар» я пользуюсь здесь как привычным, разговорно-обиходным и вполне достаточным для тех целей, какие ставит себе моя статья.

[13] П. Догадин, Былины и песни Астраханских казаков, 1908, II, 69, № 68.

[14] Устное сообщение Л. П. Клочковой, сотрудницы Института литературы Академии наук (1940). О бытовании песни в Сибири см. Г. Виноградов, Детский фольклор и быт, Иркутск, 1925, 38.

[15] «Библиография текстов Лермонтова». Составили К. Александров и Н. Кузьмина, М.—Л., 1936, 439—440.

[16] Это обстоятельство надо связать с наблюдением этнографа, отмечающего, что «жадная до новых песен деревенская молодежь... переводит на песенный склад выучиваемые в школе стихотворения».—В. Х⟨а р у з и н а⟩, На Севере. (Путевые воспоминания), М., 1890, 93.

[17] Самые ранние: «Новейший песенник или собрание русских песен и романсов», Спб., 1853, ч. I, 73, № 51; «Новейший полный русский песенник, собранный из народных русских песен и из сочинений известных русских писателей», М., 1854, 112, № 91. Последними лубочными песенниками, приютившими эту песню, были песенники «Золотой букет», 1917, 17 и «Карие глазки», 1917, 63.

[18] Исключения очень редки, но все же наблюдаются. В Омске я не раз слыхивал, как пожилая женщина из Поволжья (из б. Самарской или Саратовской губ.), укачивая в люльке внучонка, пела лермонтовскую колыбельную песню на обычный мотив народных баек (1935, 1936). О музыкальной записи, сделанной самим поэтом, сохранились, видимо, только смутные сведения; ср., напр., Д. Г и н ц б у р г, О русском стихосложении, П., 1915, 175.

[19] Напр., широко известный сборник В е с с е л я «Школьные песни», 1879; А. Ф а м и н ц ы н а, Русский детский песенник, Лейпциг, 1875, вып. I.

[20] Устное сообщение А. Н. Л о з а н о в о й (1940).

[21] Сообщение С. Н. Д у р ы л и н а (1939).

[22] Ср. А. А р и с т о в, Песни казанских студентов, Спб., 1904, 96, № 36.

[23] Через прикосновение к Лермонтову обогатилась не только народная песня,— обогатился и наш повседневный язык. Ср. такие, ставшие ходовыми, выражения, как: «печально я гляжу на наше поколенье», «богатыри—не вы», «герой нашего времени», «под небом места много всем», «и скучно, и грустно, и некому руку подать», «жизнь—пустая и глупая шутка», «все это было бы смешно, когда бы не было так грустно», «была без радости любовь, разлука будет без печали» и др. Отметим несколько цитат, принявших в обыденной речи характер шуточных поговорок: «Смешались в кучу кони, люди», «Гарун бежал быстрее лани», «И на челе его высоком не отразилось ничего» и др.

[24] «Библиография текстов Лермонтова», 445.

[25] Самый ранний—известный песенник Смирдина, 1859, ч. I, 5, № 7; наиболее часты издания в песенниках с 1869 г.

[26] М. А л ь б о в, Ряса. Роман, изд. Вольфа, Спб., 1886, 344.—Во втором издании сцена исполнения этой песни «выброшена» автором как ему не принадлежащая, а вставленная в роман, по поручению издателя, «одним литератором» (М. А л ь б о в, Сочинения, изд. Маркса, Спб. ⟨1906⟩, III, 6). Для нас это обстоятельство дела не меняет: если не романист свидетельствует о бытовании в духовной среде лермонтовского произведения на правах песни, то свидетельствует о том «литератор».

[27] В. А⟨р е ф ь е⟩в, К вопросу о сибирской народной песне.—Сибирский сборник, Иркутск, 1899, вып. I, 38.

[28] Имею в виду учеников и учениц вечерней школы для взрослых на Торговой ул., при Биологической лаборатории имени Лесгафта.

[29] «Новейший песенник. Тамара. Собрание новейших песен и цыганских романсов». Издание книжной и картинной торговли А. Сазонова, М., 1909, 3—4. Без указания автора. Обложка этого песенника здесь воспроизводится.—Почти те же разночтения в песеннике: «Тамара. Новейший народный песенник новых любимых песен, романсов и куплетов». Книгоиздательство Максимова, М., 1910, стр. III—IV. Автор тоже не назван.

[30] «Собрание сочинений П. Засодимского», Спб., 1895, I, 73, 79 (на стр. 75 выноска: «Описываемое—недавний факт»). Первоначально напечатано в журнале «Дело» 1870, апрель, 151, 164.

[31] Подобный случай имеем с исполнением другого произведения Лермонтова. Мне сообщали, например, что среди приказчиков (в Красноярске, в Тулуне) «песня Селима» (из «Измаил-бея», «Беглец». Вариант) пользовалась известностью. Пелась она под аккомпанемент гитары. Припоминаю сцену из романа Чернышевского «Что делать?», гл. пятая, XXIII (М., 1938, 409); «дама в трауре» поет за роялем:

Месяц встает (sic!)
И тих и спокоен...

Не считая эту подробность «выдумкой» романиста (по всей вероятности, это у него— из саратовских или петербургских воспоминаний), привожу ее как свидетельство того факта, что «песня Селима», прежде чем утратить всякую связь с именами Селима и поэта и оказаться в репертуаре певцов-гитаристов, прошла через образованную музыкальную среду.

[32] Исполнял «Тамару», например, «русский народный хор» И. Миронова. См. «Сборник либретто для пластинок „Зонофон“», изд. акц. общества «Граммофон», М., б. г., 143.

[33] «Библиография текстов Лермонтова», 463.

[34] Песенники, носящие название «Тамара», появляются сравнительно поздно (1907, 1909, 1910, 1912, 1913). Текст песни встречается и в поздних песенниках с другими названиями («Зажигай-ка», 1913, и др.). Ср. С. Клепиков, Лубок, ч. I. Русская песня.—«Бюллетени Государственного Литературного Музея», М., 1939, 178 (№ 180).

[35] Не имело большого распространения, т. е. не было особенно популярным; однако в репертуаре деревенских певцов должно быть отмечено. См. В. Х⟨арузина⟩, цит. соч., 93.

[36] Заимствую из рукописного труда П. Ширяевой, Дореволюционный рабочий фольклор. Ср. «Огонек» 1939, № 36, 20.

[37] П. Ширяева, цит. соч.; см. предыдущее примечание.

[38] Там он появляется с 1876 г.; поздние (1917) песенники с этим текстом—«Карие глазки», «Кочегар». В печатных песенниках встречаются и пародийные подражания лермонтовской балладе, см., напр., «Новейший песенник. Тамара» (назван в примеч. 29-м), 27: «Ночлежный дом».

[39] Вессель, цит. соч., 56, № 99 и др.

[40] «Библиография текстов Лермонтова», 429.

[41] Б. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, 115.

[42] В. Симаков, цит. соч., 106, 107.

[43] И. Розанов, Песни русских поэтов, М., 1936, 427.

[44] Указания В. Симакова относятся, по всей вероятности, к б. Тверской и Московской губ.; см. предисловие к названной его книге, написанное Ю. Соколовым, 5.

[45] Подобное явление отмечено в литературе не раз: Д. Зеленин, Новые веяния в народной поэзии.—«Вестник Воспитания» 1901, № 8, ноябрь, 91—92; З. Куприянова, Песни деревни Погромны (б. Тульской губ.).—«Язык и Литература», Л., 1932, VIII, 35.

[46] Сообщение С. Н. Дурылина.—В 1914 г. песня эта была записана в Нижнем-Новгороде; см. Н. Усов, Фольклор Горьковской области. Русские песни, ⟨Горький⟩ 1940, 244.

[47] Ек. Якуб, Современные народные песенники.—«Известия Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук», Спб., 1914, XIX, кн. I, 68.

[48] «Библиография текстов Лермонтова», 431.

[49] Наиболее часто—в десятилетие 1908—1917. Иллюстрация к песне—на обложке лубочного издания (Сытина): «Собрание песен и романсов М. Ю. Лермонтова», М., 1915.

[50] В. Ключевский, Грусть. Очерки и речи. Второй сборник статей, М., 1913, 129.

[51] М. Альбов, цит. соч., 1886, 81 и 84. Ср. примеч. 26-е.

[52] А. Эртель, Записки степняка, изд. Бакста, Спб., 1883, I, 156.

[53] Ср. Вл. Александров, цит. соч.; см. примеч. 3-е.

[54] Г. Успенский, Полное собрание сочинений, изд. Маркса, 5-е, Спб., 1908, V, 659 («Письма из Сербии. Перед отъездом»).

[55] Собиратели песен то и дело делают в своих записях и публикациях пометки: «певец конца не помнит», «конец забыт» и т. п.

[56] «Народная драма Царь Максимильян». Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Виноградовым. С предисловием акад. А. Соболевского, Спб., 1914, 177.

[57] В. Симаков, цит. соч., 106 и 107; см. примеч. 44-е.—В 1914 г. песня была записана в Нижнем-Новгороде; см. Н. Усов, цит. соч., 245.

[58] Когда я присоединился к слушателям, исполняли «Во субботу, день ненастный». Она пела стоя и глядела поверх голов слушавшей пестрой толпы, а он сидел, словно вделанный в низкий табурет. Кончили. Ни голубоглазая певица в белой «заячьей» шапке, ни музыкант, у которого подвижными казались только руки, не переменили своих поз. «Полдневный!»—отрывисто, едва слышно подсказал слепец, раздернул гармонь—и опять полился голос, полный, красивый, бесстрастный. Vox humana и голос баяна, звучавшего приглушенно, не сливались, не рождали единства, но и не так враждовали друг с другом, как можно было опасаться. Позднее эта пара еще раз или два встретилась мне на том же базаре, но ничего из Лермонтова при мне не исполняла. Вскоре она куда-то скрылась.

[59] «Терский сборник», приложение к «Терскому календарю на 1891 год», Владикавказ, 1890, отд. 2, 138—139, №№ 53 и 54. Ср. Л. Семенов, цит. соч., 279—280.

[60] «Библиография текстов Лермонтова», 461.

[61] В эти годы «Сон» поется и на студенческих вечеринках. Одно из показаний находим в статье И. Цветаева, Из студенческих воспоминаний об И. И. Срезневском.—Сб. памяти И. И. Срезневского. П., 1916, 281.—Последние лубочные песенники, содержащие текст этой песни, относятся к 1917 г.: «Кочегар», 78 и «Золотой букет», 15.

[62] «Сон» был положен на музыку не один раз: К. Пауфлером в 1871 г., позднее—Балакиревым.

[63] Н. Чернышевский, Что делать? (журнальная редакция), изд. «Художественная литература», М., 1938, гл. пятая, XXIII, 408.

[64] В. Соловьев, Три характеристики.—Собрание сочинений, Спб., б. г., VIII, 425—426.

[65] «Библиография текстов Лермонтова», 437.

[66] Это были молодые люди, отбывшие военную службу и выучившиеся там грамоте.

[67] П. Соболев, О песенном репертуаре современной фабрики. (По материалам, собранным в Орехово-Зуевском уезде Московской губернии).—«Ученые Записки Института Языка и Литературы», М., 1928, т. 2, 59—60.

[68] В. Чужимов, Материалы по фольклору Центральной Черноземной области.—«Советская Этнография» 1934, № 1—2, 198.

[69] Материалы В. Чужимова хранятся в архиве Фольклорного отдела Института литературы Академии наук.

[70] Текст песни записан собирателем в транскрипции, передающей особенности местного говора. Я, в соответствии с целями статьи, передаю его в обычном написании.

[71] Самое раннее лубочное издание, дающее этот текст: «Песенник или собрание избранных песен, романсов и водевильных куплетов», Спб., 1855.

[72] С. Максимов, цит. соч., 167.

[73] В. Симаков, цит. соч., 106 и 107.

[74] См. примеч. 44-е.

[75] «Северные народные драмы». Сборник Н. Ончукова, Спб., 1911, 106.—Насколько сильно было предубеждение против записи ненародных песен, показывает лишний раз пример этой записи, выполненной хорошим знатоком дела и опытным собирателем. При всей опытности и осведомленности относительно desiderata фольклористики, собиратель ограничился записью только первого четверостишия, сделав лаконичную пометку: «и дальше». Этот прием сокращения работы был бы извинителен только в том случае, когда бы «рыцарь» пел слова Лермонтова безукоризненно точно. Но как раз именно этого-то и нет: первый стих нарушен перенесением в одном слове ударения, второй стих сломан внесением нового слова, в третьем одно слово заменено его синонимом (вм. черноглазую—черноокую). Пометка «и дальше» не указывает, чтó поется рыцарем: лермонтовское «Желание» или «Узник»; она ничего не говорит о других изменениях, происшедших в устной редакции, и не уверяет в том, что их не было. В тексте народной драмы «Царь Максимилиан» (или «Трон царя Максимилиана»), записанном в станице Донецкой (А. Мякутин, Песни оренбургских казаков, Спб., 1910, IV, 267—268), песня передана в такой вариации:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Чернобровую девицу,
Златогривого коня.
Конь давно в поле гуляет
Без уздечки без своей,
Без уздечки конь гуляет:
Всю он сбрую растерял.
На коня скоро вскочу,
В путь-дорогу полечу.

[76] Н. Ончуков, Народная драма на Севере, 115. Ср. «Северные народные драмы», предисловие, стр. VIII.

[77] И. Розанов, Песни русских поэтов, 427.

[78] С. Максимов, цит. соч., 167—168.—Тексту песни путешественник предпослал такие строки: «Рекомендуют арестанты и своих авторов в большом числе (из заклятых торбанистов), но мы песни их приводить не станем за бесплодностью содержания и уродством формы. Но вот, для образца, та песня, в которой извращен Лермонтов». В какой бы среде ни была сложена песня—в среде ли «заклятых торбанистов» или в какой другой, она имела, видимо, широкое распространение; см. Н. Ядринцев, цит. соч., 115—116. В Приуралье она была известна как разбой-

ничья песня; см. Д. Мамин-Сибиряк, Золотуха (1883).—«Полное собрание сочинений», Спб., 1915, IV, 246.

79 А. Адрианов, Песни, собранные в Курганском уезде и других местах Тобольской губернии в 1874 году.—«Записки Красноярского Подотдела Восточно-Сибирского Отдела Русского Географического Общества по Этнографии», Красноярск, 1902, № 62, вып. 1-й, I, 162.—В книге «Сибирь и каторга» приводится вариант этой песни (стр. 168—169); первые стихи его читаются так:

Сидел молодец в темнице,
Он глядел на белый свет,
На чернобровую девицу,
На сивогривого коня.
— Я б на конечка садился,
Словно б пташка полетел,
Весело б с милой встречался—
Со полуночной звездой.
— Ах! до зари бы не сидела и т. д.

Это, говорит Максимов, «как будто переделка Пушкина» (стр. 168).

80 С. Дурылин, Как работал Лермонтов, изд. «Мир», М., 1934, 36.

81 «Узник» напечатан в ненародных изданиях около тридцати раз.—«Библиография текстов Лермонтова», 464—465.

82 «Песенник», 1853 (см. примеч. 17-е), ч. I, 66, № 45.

83 В. А⟨рефье⟩в, Несколько тюремных и поселенческих песен.—Газ. «Енисей» 1898, № 89.

84 Б. Эйхенбаум, Лермонтов, 113—114.

85 См. примеч. 83-е.

86 И. Розанов, Песни русских поэтов, 427; Аристов, цит. соч., 74, № 42.

87 Текст заимствую из названного рукописного труда П. Ширяевой (см. примеч. 36-е).

88 С. Бугославский ⟨и⟩ И. Шишов, Русская народная песня, М., 1936, 142.

89 Б. Эйхенбаум, цит. соч., 117.

90 Лермонтов, изд. «Academia», II, 259.

91 Л. Мельшин, В мире отверженных, Спб., 1899, I («Шелаевский рудник», IV), 81.

92 Там же, 233—234.

93 Там же, 77, 78, 80, 81, 98, 99, 100, 232.

94 Это одна из тех песен, о которых Максимов писал, что они «в некоторых стихах близки к общему настроению духа, намекают (не удовлетворяя и не раздражая) о некоторых сокровенных думах и, пожалуй, даже гадательно забегают вперед и кое-что разрешают».—Цит. соч., 163—164.

95 Не отмечает его наличия в песенниках и Якуб (см. примеч. 47-е), 68—69; не указан он и в труде В. Чернышева—в обширном (рукописном) указателе русских песен, которым я, с любезного разрешения составителя, пользовался в поисках интересующих меня фактов.

96 «Библиография текстов Лермонтова», 460.

97 Н. Ончуков, Северные народные драмы, 16.

98 Его же, Народная драма на Севере, 221—225.

99 Там же, 219, 221, 230.

100 Там же, 220.

101 Там же, 224; «Северные народные драмы», 31.

102 Лермонтов, Акад. изд., II, 362, стихи 394—401: «Демон», ч. 2, строфа 1.

103 Там же, 362, стихи 412—413.

104 Б. Варнеке, Что играет народ?—«Ежегодник Имп. Театров», 1913, IV, 39.

105 Ср. «Демон. Фантастическая опера в трех действиях...». Музыка А. Рубинштейна. Либретто. Спб., у В. Бессель, ценз. разр. 1877 г., 30—31. Опера в первый раз поставлена в 1875 г.

106 Там же, 30.

107 В нашей специальной литературе нет слова, которым можно было бы назвать составителя той или иной редакции народной драмы. Обычно это лицо берет какой-нибудь уже готовый (чаще всего устно хранимый) текст драмы и среди актеров-исполнителей выполняет роль постановщика. Иногда постановщик вносит изменения в унаследованную редакцию драмы: меняет ее композицию, бракует одни ее части, вносит другие,—словом, является создателем новой редакции. На этом основании я решился условно назвать его драматургом.

[108] Н. Ончуков, Северные народные драмы, 31.—Итак, опера «Демон», в живом восприятии талантливого и памятливого человека, послужила первым посредником между поэтом и народной средой,—вот утверждаемый мною тезис. Он не находится в противоречии с теми суждениями, какие были высказаны в литературе,—с наибольшей полнотой Н. Андреевым («Фольклор и литература».—«Ученые Записки Государственного Педагогического Института им. Герцена», Л., 1936, II, 132 и 133), но в суждениях этого ученого обращено внимание не на первоначальные, а на последующие звенья в цепи переходов стихов Лермонтова в народную словесность.

[109] Воздействие театра на народное поэтическое творчество заслуживает быть темой специального изучения. Не выходя из узкой темы о влиянии именно оперы «Демон» (а не непосредственно поэмы), укажу еще на песню: «Ходим мы к Арагве светлой», пользовавшуюся одно время большими симпатиями жителей окраин Иркутска (1902—1903).

[110] Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете.

[111] Вс. Миллер, Новые записи былин в Якутской области.—«Этнографическое Обозрение» 1896, № 2—3, 74.

[112] В. Богораз, Областной словарь колымского русского наречия, 166.

[113] Устное сообщение М. Азадовского. Наблюдения его относятся к 1915 г.

[114] Вл. Александров, цит. соч., 172.

[115] Молчановские песенники—«Молчановский песенник», «Самый настоящий молчановский песенник» и т. п.—назывались по имени их составителя, ярославского крестьянина И. Е. Молчанова, известного организатора народных хоров (ум. 1881).

[116] Вл. Александров, цит. соч., 175; ср. 184. Подобное же читаем в «Записках степняка» Эртеля, 156. Позднее музыкально-вокальные произведения на слова Лермонтова проникают в песенный обиход других национальностей. В начале текущего столетия наблюдатель записал, что «в Киргизской степи в разных уездах ахыны ⟨певцы⟩ знали и распевали на балалайке (домбре) переводы... из Пушкина и Лермонтова»; см. А. Букейханов, Абай (Ибрагим) Кунанбаев.—«Записки Семипалатинского Подотдела Западно-Сибирского Отдела Русского Географического Общества», 1907, III, 5.

[117] «Голос весьма приятной», «голос нежной» и т. п. или: «поется на мотив» такой-то песни.

[118] В. Чернышев, Сведения о некоторых говорах Тверского, Клинского и Московского уездов.—Сб. Отделения русского языка и словесности Академии наук, Спб., 1903, LXXV, 183.

[119] В. Симаков, цит. соч., 104.

[120] Ап. Григорьев, Русские народные песни.—«Отечественные Записки» 1860, CXXX, кн. VI, 245.

[121] Для последних десятилетий см. указания Ю. Соколова в его статьях «Песни фабрики и деревни» и «Удачный опыт».—«Вестник Просвещения» 1925, № 4, апрель, 110 и 166.

[122] «Отечественные Записки» 1840, X, отд. VI, 25.

[123] В силу каких свойств гитара сделалась демократическим музыкальным инструментом? Доступность по цене, конечно, имела значение, но главное—в другом. «Семиструнная гитара,—по словам специалиста,—инструмент, возникший на почве русской музыки, а потому наиболее национальный и исключительно русский. Отличительным преобладающим направлением семиструнной гитары остается... записывание и разработка русских песен... М. А. Стахович вполне справедливо видел успех русской... гитары в ее удивительной способности к художественной передаче русских песен» (из письма гитариста А. Ветрова к М. Лопатину).—В. Русанов, Гитара в России, М., 1901, 15—16.

[124] Такое чтение служит подготовкой к принятию песни. Текст еще не поется, но весть о существовании песни с такими словами уже приходит; как только будет пойман, схвачен где-нибудь музыкальный мотив, песня зазвучит.

[125] См. примеч. 32-е.

[126] См. примеч. 11-е.—За шесть десятилетий, отделяющих нас от времени написания приведенного суждения Веселовского, в литературе накопились новые материалы, свидетельствующие, как видим на примере изучения Лермонтова, об ином характере и иных путях усвоения народной средой произведений «книжной» поэзии и подсказывающие иное понимание процесса этого усвоения.

СТИХОВАЯ РЕЧЬ ЛЕРМОНТОВА

Статья Л. Пумпянского

Большие успехи, достигнутые историко-литературной наукой в последние годы, привели к созданию общей концепции творчества Лермонтова, которая разделяется сейчас большинством исследователей и к которой автор этой работы вполне присоединяется. Концепция эта хорошо известна, но так как из нее исходит и к ней возвращается весь ход мыслей нашей работы, мы должны ее кратчайшим образом напомнить.

Во-первых, разрушена легенда об историческом одиночестве Лермонтова. Выяснено, что он был современником Белинского, Чаадаева и Огарева не только хронологически, но и исторически,—это все одно поколение и по датам рождения и по месту в истории страны. Когда исследована будет до конца связь некоторых тем Лермонтова с философией Шеллинга (что уже начинает выясняться), падет и дополнительная легенда, согласно которой он стоял в стороне от философского движения 1830-х годов. Выяснено, что ненависть Лермонтова была, словами Герцена, «ненавистью из любви» (см. статью Б. М. Эйхенбаума в «Ленинградской Правде» от 14 октября 1939 г.), а упорно повторяющаяся в его поэзии тема одиночества, повторяющаяся в поразительно разнообразных вариантах и в поэмах, и в драмах, и в лирике, была выражением вовсе не индивидуализма, а громадной нерастраченной социальной любви. Современники это прекрасно понимали, для них Лермонтов был поэтом их исторического поколения, а Герцен, надо думать, лучше понимал Лермонтова, чем либеральная профессура конца XIX в. Первая из двух основных тем его поэзии есть не тема индивидуализма, а тема несостоявшейся и искомой социальной деятельности, чем Лермонтов и выразил одно из важнейших противоречий русской истории 30-х годов. (Сводить весь вопрос к режиму Николая I—значит оказывать царю чрезмерную честь и отрывать поэзию Лермонтова от исторического процесса в целом.) Раскрытием действительного смысла этого мнимого индивидуализма является беспримерная во всей европейской поэзии XIX в. и, кажется, не имеющая никакого прецедента ни у английских романтиков, ни у Виньи сцена борьбы с барсом в поэме «Мцыри». Поучительна аналогия с Полежаевым, который еще до Лермонтова писал: «одинок, / как челнок, / уз любви я не знал, / жаждой крови / не сгорал», а эпоха правильно прочитала эти стихи не по букве, а по смыслу слов, как жажду любви и жажду справедливой ненависти. Как политическая личность Лермонтов—закономерное звено между декабристами и уже выраставшим тогда поколением Чернышевского, т. е. между первым и вторым этапами истории русского революционного движения; он не эпигон декабризма, а, как и Герцен, первенствующий продолжатель наследия декабризма в новых условиях. Как выразитель определенных политических идей он нашел новый язык для выражения переходной стадии в истории революционного движения и

этим проложил путь к политической поэзии Некрасова. Не случайно, что цикл «тюремных» стихотворений Лермонтова разовьется во вторую половину века в целый особый жанр революционно-тюремной поэзии.

Но глубже всего поясняется мнимость лермонтовского индивидуализма тем, что с самых ранних лет поэта до конца его жизни в его творчестве развивается и крепнет вторая основная его тема—тема народности. Смысл сосуществования этих тем с полной ясностью раскрыт в его общеизвестных стихах (1832): «как он (т. е. как Байрон) гонимый миром странник (мнимый индивидуализм), но только с русскою душой» (народность),—следовательно, противоположности нет. Обе темы выражали разные стороны русского исторического процесса 30-х годов, а тема народности вырастала на почве широкого движения самого народа.

Путь от Лермонтова к Толстому давно освещен наукой (монография Семенова). Но только в общей связи нового понимания всего творчества Лермонтова этот путь получает свой действительный, громадный исторический смысл: это, в сущности, путь к крестьянству и крестьянской демократии.

Заметим, что с «Валериком» связан важный и еще научно темный, кажется, вопрос о руссоизме и Лермонтова и Толстого. Стихи:

Все размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу...

и т. д. как бы намечают программу жизни Толстого в станице Старогладковской. Был русский руссоизм. Он сыграл громадную, тоже еще плохо освещенную роль в сложении антикапиталистических взглядов Пушкина (мы имеем в виду не столько «Цыган», как позднее стихотворение Пушкина о двух кладбищах); он же вошел составной частью в раннюю социалистическую русскую литературу, а через нее и через Пушкина в поэзию Некрасова (адский концерт города и чудный «сплошной гул» русской деревенской природы). Этот русский руссоизм, быть может, важнее для понимания Толстого, чем знаменитые, еще в университете проглоченные им тома самого Руссо. «Валерик» сыграл в этом многозначительном процессе превращения старого русского руссоизма в руссоизм толстовский роль, повидимому, исключительную.

Такова, в кратких чертах, та нисколько не оригинальная общая концепция места Лермонтова в истории русской литературы, из которой мы исходим. Мы хотим показать, что этим обеим основным темам его творчества соответствуют два разных стиля и два разных строя стихотворной речи. О точной границе, разумеется, не может быть речи, но чаще всего соответствие подтверждается. Не может быть и точной хронологической границы; с 1837 г. начинает особенно выделяться второй стиль, но лучшие произведения первого стиля, например «Памяти А. И. Одоевского», написаны как раз в самые поздние годы. Первый стиль мы определим пока предварительно и условно как стиль неточных слов, стиль явно не-пушкинского происхождения; второй назовем пока стилем точности, но относительная близость его к стилистической норме Пушкина нисколько не есть возвращение к Пушкину,—это другая точность, явление типично лермонтовское:

Дальше, вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскалённые ступени
Царственных могил.

I

Если профессор русской стилистики стал бы с точки зрения пушкинской нормы (упрощенно понятой) разбирать стихотворение «Памяти А. И. Одоевского», ему не трудно было бы показать, что все оно, от начала до конца, представляет сплетение неверных либо недопустимо банальных образов и словосочетаний. И действительно, если их обессмыслить извлечением из всего движения темы, они не выдержат критики: «время промчалось законной чередой», «дождаться сладкой минуты», «бросить сердце в омут шумной жизни», «пусть твое сердце спит в немом кладбище моей памяти», «венцы внимания и терния клевет», «отвергнуть коварные цепи света», «вверить мечту заботам нежной дружбы» и т. д. Белинский в таких случаях (конечно, не по поводу Лермонтова) прерывал цитату восклицательными и вопросительными знаками, которые должны были означать: неужели это поэзия?

С той же заведомо неправильной точки зрения, на которую мы становимся условно, еще больше критических замечаний можно сделать о «Молитве» (1837),—мы намеренно берем одно из лучших стихотворений Лермонтова, шедевр несомненный и признанный. Три стиха бесспорно нарушают общеизвестное правило русского дактиля: не превращать значащих слов в метрические энклитики или, терминами Брюсова, не ипостасировать дактиля анапестом («окружи счастием...») и обоих неударных его слогов хореем значащего слова («Я, матерь...», «не за свою молю...»). Лермонтову это элементарное правило, конечно, известно,—в «Морской царевне» тот же четырехстопный дактиль выдержан без единой метрической ошибки («В море царевич купает коня...»). Эти нарушения метра до последней степени стирают дактилический строй «Молитвы». Не проясняют его и сплошные дактилические окончания. Казалось бы, что такие окончания, т. е. акаталектический строй стиха, дающий все четыре дактиля полностью, должен подчеркнуть метр. Но это как раз не так. Как раз каталектическая природа последней стопы проясняет слуху метр всех предыдущих. В русском гомеровском гекзаметре хорей в последней стопе проясняет дактилический строй пяти предыдущих стоп. Стоит сравнить два на выбор стиха из «Молитвы» и той же «Морской царевны», чтобы убедиться в том же применительно к нашему четырехстопному дактилю:

Теплой заступнице мира холодного...

(хоть мы выбрали, чтобы уравнять данные, стих без метрической ошибки) есть менее отчетливо дактилический стих, чем:

Видит, лежит на песке золотом...

Итак, метр стерт до пределов возможного. Этому способствуют и непрерывные дактилические окончания слов внутри каждого стиха: божия, образом, спасении, благодарностью и т. д., как раз к концу полустишия. На первый взгляд, этим как будто усиливается дактиличность,—на деле она этим стирается, и формальный четырехстопный дактиль в «Молитве» превращен фактически в двухстопный стих со стопой в шесть слогов или, вернее, со стопой вроде четвертого пеона со своим собственным дактилическим окончанием:

Лучшего ангела душу прекрасную.

Заметна тенденция стереть и ударения. Только-что «душу» было под ударением, как немедленно оно, в том же падеже, с тем же управлением, поставлено энклитически:

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного...

Крайне стерты и все конструкции. «Ярким сиянием» есть ложное приложение, потому что обе части приложения должны быть равновелики («великан-гора», «надёжа - царь», «князь Иван»), между тем как сияние золотого образа есть только неравноправное ему его же свойство. Вся первая строфа, наполненная обстоятельственными словами и дополнениями, не дает сказуемого к «я», и его приходится дополнительно привлечь из второй строфы («молю»), где оно, собственно, является сказуемым внутри другой, уже несходной, конструкции. В самой же второй строфе понижение периода не отвечает повышению. В стихе «не за свою молю...» отрицается дополнение, следовательно, понижение должно утверждать другое дополнение («молю не за свою душу, но за душу девы...»), между тем в понижении периода утверждается, грамматически неожиданно, новое сказуемое («но я хочу вручить...»), хотя предыдущее сказуемое («молю») в повышении нисколько не отрицалось грамматически. Конец стихотворения мог бы быть понят как своего рода лжелатинизм конструкции, если бы воспоминания о кокетливых конструкциях Овидия или поэтов серебряной латыни не были абсурдно неуместны при анализе «Молитвы». Однако именно так поступали латинские поэты: mitte ut recipiat... angelum... animam; соль конструкции в том, что в один стих рядом, в самый конец, отогнаны два винительных падежа, по видимости одинаковых, на деле разных, потому что «ангела» зависит от «пошли», а «душу» от «восприять»; Лермонтов поступает формально-грамматически так же, но, конечно, по совершенно иным, чем у римлян, стилистическим основаниям. Не говорим уже о сплошной неточности слов и противопоставлений. «Не о спасении, не перед битвою» как будто противопоставлены как нечто по крайней мере разное (в следующем стихе: «не с благодарностью» и «не с покаянием» действительно противопоставлены), но здесь противопоставление мнимое, потому что о спасении как раз перед битвой и молятся. В последней строфе второе и третье «ли» как будто грамматически продолжают первое, между тем как на деле это совершенно различные «ли». В небывалой степени, не боясь однообразия единоокончаний, Лермонтов ставит один за другим одинаковые падежи, да еще большей частью отяжеленные определениями: «не с благодарностью иль покаянием», «дай ей сопутников... молодость... старость... мир...», «в утро ли шумное, в ночь ли безгласную»,—причем надо отметить и те же падежи и то же управление.

Вот что (и многое другое) можно было бы сказать, став на условно избранную нами точку зрения. Впрочем, мы уже можем с ней расстаться, потому что сказанного достаточно для предварительного осмысления того стиля, который предположен таким строем речи. В самом деле, понижен метр, стерта отчетливость конструкций, стерто точное значение слов, но взамен этого по всему стихотворению проходит непрерывное движение речи, тем более отчетливое, чем менее отчетливы сами движущиеся части. В данном случае носителем этого движения является в особенности только-что указанное единообразие соседствующих падежей.

«Не с благодарностью»—недостаточно и неопределенно, его надо немедленно поддержать морфологически подобным «не с покаянием». Все недостаточно само по себе и именно потому требует немедленного продолжения, подхвата, протянутой руки, чтобы отдельные понятия могли двигаться все вместе. Единицей стиля является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи (хотя, само собой, это противоположение не является абсолютным; разные стили вообще могут быть только относительно различными). Вот почему судить о первом стиле Лермонтова по пушкинской норме—это приблизительно то же, что судить о стихах В. Гюго по стилистической норме Малерба, чего, конечно, никто не станет делать (хотя обратное доныне делается сплошь да рядом теми, кто убежден, что Малерб писал бедно и скудно, потому что писал не по норме Ламартина). Перед нами совершенно новое автономное явление, автономное в этимологическом смысле слова, т. е. имеющее свой собственный, лермонтовский закон. После исследования Б. М. Эйхенбаума (1924) хорошо известно, что этот закон был подготовлен целым движением русской поэзии еще 20-х годов, которое было представлено Козловым, Подолинским и очень многими другими; но этим только подтверждается историческая закономерность такого стиля. Все эти поэты, каждый по-своему, теряют пушкинское ощущение каждого отдельного слова и каждого отдельного стиха, все ищут взамен этого совершенно новой, ни Ломоносову, ни Княжнину, ни Державину не известной эмоциональной выразительности самого движения речи; они строят по совершенной иной геометрии речи и, утеряв «бездну пространства» каждого пушкинского слова (Гоголь), создают «бездну движения», в которой тонут слова и стихи. В стихах Пушкина—политических:

> Властитель слабый и лукавый,
> Плешивый щеголь, враг труда... и т. д.

или лирических:

> День каждый, каждую годину... и т. д.

или пейзажных:

> В пустыне мрачной я влачился...

от каждого сказанного и каждого несказанного слова, как бы предположенного взаимоосвещением соседних слов, от единства, наконец, каждого стиха тянутся смысловые нити, пересечение которых в бесконечности и составляет то, что делает стихи Пушкина единственными и неповторимо совершенными. К каждому слову нужен поэтому комментарий стилистически-смысловой (в элементарной форме его должна давать уже школа, в научной форме—курс по стилю Пушкина). В применении же к стилю Лермонтова такой комментарий приводит, как мы только-что видели, к формально правильному абсурду.

Встает вопрос: когда и в какой жанровой, а может быть, и метрической связи стал намечаться этот первый стиль Лермонтова? Чтобы сразу выделить особое, как мы думаем, значение пятистопного ямба, воспользуемся знаменитой строфой в «Сашке» о Москве, представляющей очевидное переложение обращения к Москве в «Евгении Онегине». Сравнение затруднено, к сожалению, тем, что после великолепного начала («Москва, Москва!.. люблю тебя как сын...») строфа падает и полна не только мнимых ошибок, как анализировавшиеся выше, но ошибок и слабостей действительных. Если даже поэма написана в 1839 г., в нее, повидимому, перешли целые куски более раннего происхождения. Наполеон, желаю-

щий «обманом тебя ⟨т. е. Кремль⟩ низвергнуть»—непонятно по смыслу; не ясно, что имеется в виду. «Тщетно поражал ⟨следовательно, несколько раз⟩ тебя пришлец»—неясно и неверно. «Вселенная замолкла»—двусмысленно: 1) вселенная замолкла, созерцая в трагическом ужасе падение Наполеона; или 2) вселенная после падения великого человека стала пуста и бессодержательна. Повидимому, если припомнить Манцони, Байрона и особенно «мир опустел» Пушкина, вернее будет второе толкование, но оно всегда останется спорным. Все же, тщательно удалив из анализа то, что является неточностью не в стилистическом, а в простом техническом смысле слова, мы получим нечто, что, в сравнении с пушкинским оригиналом темы, говорит о методах стилистической транспозиции. Стих «люблю священный блеск твоих седин»—чисто лермонтовский стих: «седины»—это древность Москвы, но одновременно (впрочем, повидимому) и белоглавые церкви. Кремль описан несовместимыми прилагательными: «зубчатый, безмятежный» (одно понижает предметный смысл другого, а по пушкинской норме соседствующие слова повышают соседством свой предметный смысл). В следующей строфе Кремль превращается в древнее здание вообще, описанное так, что описание подходило бы и к древней грузинской башне в кавказских поэмах, с деталями, типичными для всей архитектурной поэзии Лермонтова: осенний луч проникает в трещину, из-под карниза вылетают касатки, человек завидует их вольной «как упованье» жизни (для всех этих трех деталей не трудно привести ряд почти точных параллелей из кавказских поэм и из ранней лирики). Так расплывается в ряде неуловимых переходов точная тема Пушкина (Москва и Наполеон) в иную, не точную, не историческую, а общеромантическую тему.

Рождается естественное предположение: не связано ли зарождение первого стиля Лермонтова именно с пятистопным ямбом, не в том смысле, что метрическая природа этого стиха привела к новым явлениям стиля (не родились же они в пятистопном ямбе Пушкина), а, скорее, в обратном смысле: стиль Лермонтова вызвал тяготение к пятистопному ямбу, и, во всяком случае, упомянутый метр был школой этого стиля. Предположение оправдывается сравнением стиля тех строф «Измаил-бея» (1832), которые написаны четырехстопным ямбом (их подавляющее большинство), с теми (немногими) строфами, которые, на английский лад, написаны пятистопным ямбом. Уже в начале поэмы, с переходом к четырехстопному ямбу, появляется как стилистический сигнал перемены типично пушкинский строй речи:

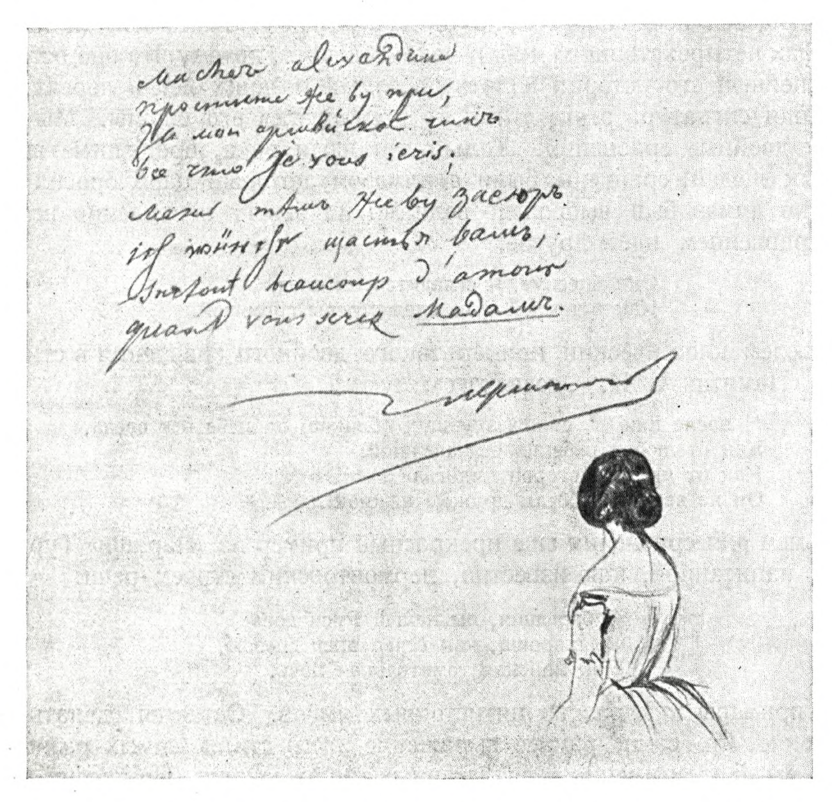
Давным-давно, у чистых вод,
Где по кремням Подкумок мчится,
Где за Машуком день встает,
А за крутым Бешту садится... и т. д.,

а из дальнейших строф громадной поэмы можно выписать сотни четверостиший и двустиший такого же типа:

Уж Росламбек с брегов Кубани
Князей союзных поджидал;
Лезгинец, слыша голос брани,
Готовит стрелы и кинжал (1, IX).
И через силу скачет конь
Туда, где светится огонь (1, XXI).
Их жены смуглые, зевая,
На князя нового глядят (2, XI).

Забыл, что есть на небе мститель,
А на земле еще другой! (2, XXVI).
Как град посыпалась картеча;
Пальбу услышав издалеча,
Направя синие штыки,
Спешат ширванские полки... и т. д.,

не говоря уже о сотне стихов, представляющих прямой отзвук различных стихов пушкинских поэм. Конечно, совершенно иной характер всей поэмы придает и четырехстопным ямбическим строфам особую стили-



Ма Чер alexandrine
простите же ву при,
За мои армейской чинъ
все что je vous écris;
Меж тем же ву засюръ
ich wünsche щастья вамъ,
Surtout beaucoup d'amour
quand vous serez Мадамъ.

Лермонтов

АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА „MA CHERE ALEXANDRINE“
С ЗАРИСОВКОЙ А. УГЛИЦКОЙ ВНИЗУ

Институт литературы, Ленинград

стическую окраску, но довольно и того, что пушкинский строй речи в них возможен. Между тем строфы пятистопного ямба написаны тем уже известным нам стилем, который совершенно исключает эту возможность. Уже в самом начале нагроможденные облака сравниваются с волшебным, на минуту выросшим замком, но развеивающий их ветер сравнивается тут же с резким звуком цепей, прерывающим сновидение страдальца в тюрьме; далее неконсистентность сравнения еще усилена тем, что поэт говорит, как вслед за распавшимися облаками

... белей, чем горы снеговые,
Идут на запад облака другие.

Но если новые облака непрерывно занимают место распавшихся, то этим обесценивается только-что дававшееся сравнение их распада с мучеником,

пробужденным от сладкого сна о родине; его приходится просто забыть, иначе пришлось бы, для консистентности сравнения, вместе с новыми облаками снова погрузить страдальца в сон. Следовательно, функция сравнения—совершенно противоположная функции сравнений Пушкина.

Не продолжаем анализа. Из строф пятистопного ямба одного «Измаил-бея» можно было бы привести десятки примеров, анализ которых дал бы только другие формы и разнообразные типы все того же стилистического принципа. С выяснением (хотя бы предварительным) принципа в этом нет нужды. Но одно особое явление первого стиля Лермонтова, встречающееся несколько раз в этих строфах «Измаил-бея» (и ни разу в строфах четырехстопного ямба), надо выделить, потому что оно останется в дальнейшей его истории вплоть до самых поздних лет и перейдет как очевидная сигнатура этого стиля ко всем поэтам его школы. Мы имеем в виду двойные сравнения. Только-что люди рока, брошенные в среду обычных людей, сравнены были с алмазом, который царь бросил в пучину, но алмаз был выброшен волнами на берег; немедленно вслед за этим сравнением идет другое:

Они блеснут, и сгладится их след,
Как в темной туче след стрелы громовой.

Приведем классический пример такого двойного сравнения в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского»:

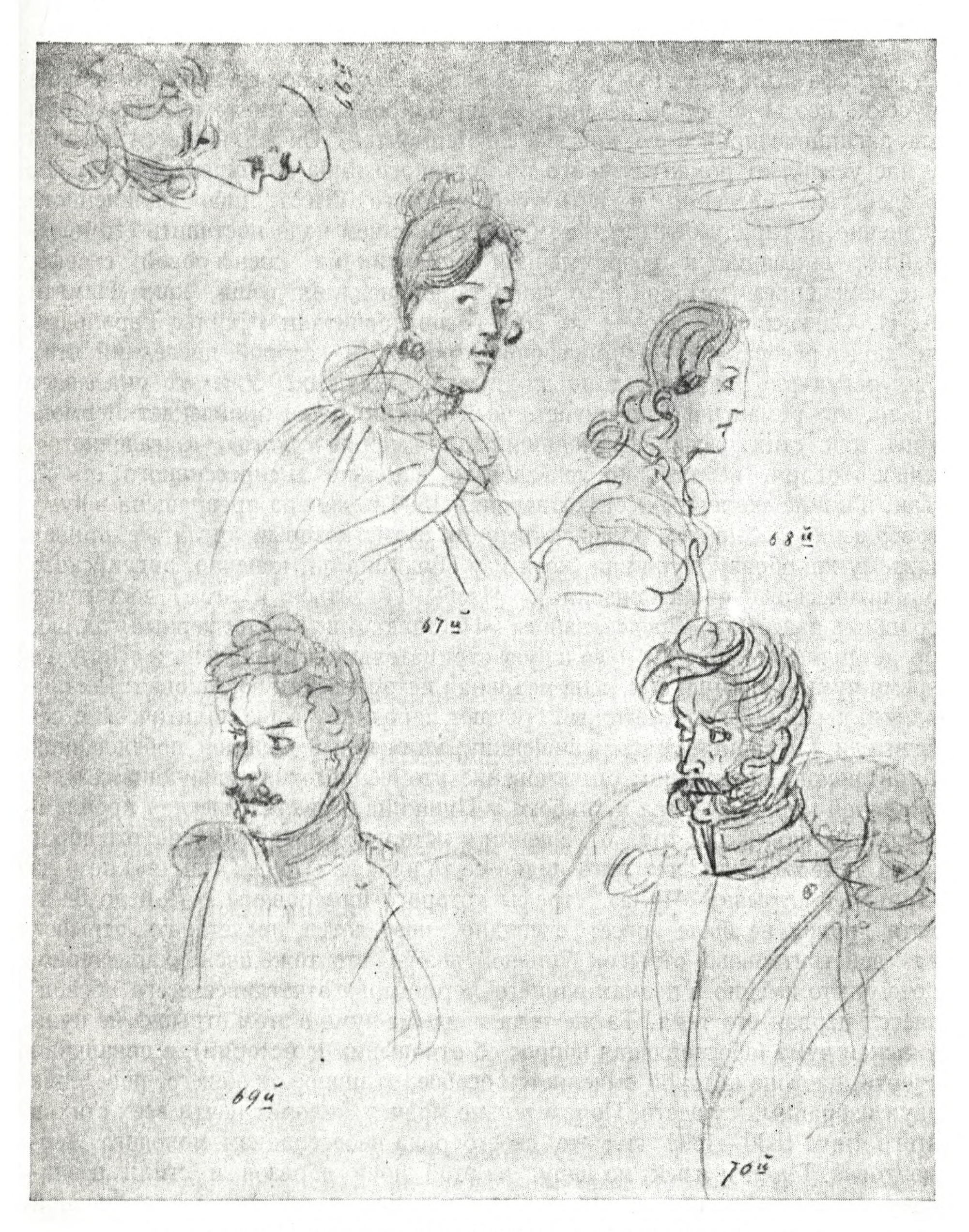
И после них ⟨т. е. исчезнувших облаков⟩ на небе нет следа,
Как от любви ребенка безнадежной,
Как от мечты, которой никогда
Он не вверял заботам дружбы нежной!..

Возьмем для сравнения еще прекрасный пример из «Параши» Тургенева (1843), написанной, как известно, лермонтовским строем речи:

О барышня, вы нашей Руси дочь,
Вы хороши, как вечер пред грозою,
Как майская томительная ночь.

Все примеры как раз из пятистопных ямбов. Остается сделать предположение, что самое раннее выражение этого стиля (самых разных его типов) мы найдем именно в пятистопных ямбах юноши-Лермонтова, около 1830 г., когда он их так много писал.

О шенстоновом вопросе высказал свое мнение и Тургенев. Весь абзац в «Скупом рыцаре», кончающийся словами «могилы смущаются и мертвых высылают», казался ему доказательством того, что трагедия Пушкина переведена с какого-то английского подлинника, потому что это «чистая английская манера» (письмо П. В. Анненкову от 2 февраля 1853 г.). Вывод Тургенева, конечно, ошибка, но самое замечание правильно и тонко; чувство стиля, которым Тургенев так изумлял впоследствии Флобера и его друзей, здесь ему не изменило. Действительно, все место о совести Пушкин написал в «английской манере», т. е. стилем Шекспира и елизаветинцев; для выписанных же слов прямо мерещится оригинал (небывалый, конечно), вроде такого: the graves—commote and to the light send up their deads». Но «английская манера» раннего Лермонтова связана не с елизаветинцами, а с английским романтизмом XIX в. (хотя надо помнить, что литературное возрождение елизаветинской трагедии, совершенное главным образом именно романтиками же, повлияло на их собственный стиль). Достаточно доказывается это уже тем, как преобладает у него в



В. А. ЛОПУХИНА И ТРИ НАБРОСКА МУЖСКИХ ПОРТРЕТОВ

Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 66—70)

Институт литературы, Ленинград

стихах «английского» склада «героическая пара», заветная строфа Драйдена, Попа и классицистов, до неузнаваемости преобразованная романтиками:

В неверный час меж днем и темнотой,
Когда туман синеет над водой,
В час грешных дум, видений, тайн и дел,
Которых луч узреть бы не хотел... и т. д.

Эта строфа была известна уже и Козлову в 20-х годах, да и все тогдашние русские поэты не могли не знать ее по Байрону, но никто из них не был так загипнотизирован ею, как юноша-Лермонтов. Он же, кажется, первый у нас усвоил от романтического пятистопного ямба англичан ритмическое воздействие введения в него укороченного стиха либо удлиненного (конечно, в тираду белым стихом), в связь с чем надо поставить его позднейшее внимание к возрожденной романтиками спенсеровой строфе, видоизменением которой написана такая поздняя вещь, как «Памяти А. И. Одоевского». Поэты же 20-х годов прочитали «Чайльд Гарольда», не заинтересовавшись непривычной строфой, в которой последний стих был регулярно на одну стопу длиннее предыдущих. Уже это указывает на то, что романтический пятистопный ямб англичан привлекает Лермонтова как стих, особо подходящий для «пророческого», «загадочного», иначе говоря, не столько смыслового, сколько экспрессивного стиля. Так, в цикле «холерных» стихотворений 1830 г. холера превращена в чуму совершенно не на том художественном пути, который тогда же привел к этому же образу Пушкина (хотя и у Пушкина он, конечно, английского романтического происхождения). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить известное «Предсказание» («Настанет год, России черный год...»), представляющее как бы невольную отрицательную параллель к «Пиру во время чумы». У Пушкина ясна реальная историческая обстановка: Реставрация; дерзкий вызов, который бросают народному горю политические победители дня, аристократы; священник, униженный обломок побежденной пуританской революции; столкновение утонченного индивидуализма с социальной моралью. Ясна и глубока у Пушкина и реалистическая проблемность трагедии—два типа отношения к истории. Совершенно не тот образ чумы у Лермонтова, что ясно видно не только из «Предсказания», но и из странного отрывка «Чума», строфы которого нумерованы с 79-й до 84-й, хотя других не было вовсе; очевидно, поэт хотел представить отрывок как действительный отрывок большой поэмы, что тоже очень характерно, потому что именно в поэмах раннего Лермонтова отчетливее всего обозначается первая его тема. Та же тема и здесь: чума в этом отрывке не пушкинская чума (обостряющая вопрос об отношении к истории), а повальная смерть, на фоне которой выделяется особое, отличное от общего, поведение двух избранных существ. Поразительно мрачен колорит почти всех стихов этого типа 1830—1831 гг.; это своего рода неооссианизм молодого Лермонтова. Темен и язык, но вдруг из этой ночи образов и стиля возникают отдельные стихи и слова, поражающие силой своей грандиозной неопределенности (см. в особенности «1831-го июня 11 дня»), напр.:

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг... и т. д.

После исследования Б. М. Эйхенбаума хорошо известно, что целый ряд особенностей поэзии раннего Лермонтова подготовлен был работой многих поэтов 20-х годов, которые тоже искали новой системы образов, словосочетаний, заглушенных ритмов, затушеванного предметного смысла;

В. А. ЛОПУХИНА
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 187)
Институт литературы, Ленинград

эта работа в большой степени была использована Лермонтовым. Но ведь в истории создания новых стилей никогда иначе и не бывало. Создают его не те, кто ищет и приближается, а тот, кто раскрывает затаенный смысл этих поисков. В данном случае смысл был таков: сила воздействия, обращение к эмоции, стремление взволновать. В известном смысле это было возвращение к преромантизму XVIII в. (поэзия ночи, поэзия зловещего и т. д.); этим, повидимому, объясняется и то, что на русской почве такой стиль частично, мимо Пушкина, восходил к Жуковскому. Но только Лермонтов (и притом уже около 1830 г.) раскрыл и не заподозренную дотоле энергию такого стиля и его действительный исторический смысл. Мы выше видели уже замечательный пример того, как Лермонтов отчетливо понимал сложные вопросы собственного творчества. Быть может, и известные стихи (1840):

Есть речи—значенье
Темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно...

прямым образом связанные с речами женщины, представляют заодно своего рода самохарактеристику: не «значенье», а «волненье» (противопоставление, само собой, относительно; в абсолютном смысле оно вообще нелепо и в данном случае и для какой угодно эпохи истории поэтических стилей). Дело шло о создании таких слов, которые обладали бы неодолимой силой непосредственно эмоционального заражения. Начавшись в юношеских стихах «английского» склада, история этого стиля у Лермонтова заключается в том, что усиливается и становится все более явной скрытая его природа, пока в зрелый период эта скрытая ведущая природа не найдет совершенно отчетливого выражения в том варианте первого лермонтовского стиля, который принято называть декламационным, патетическим или ораторским и который сам Лермонтов, с обычным полным пониманием разных типов своего стиля, назвал «железным» стихом.

II

Так как декламационный стих Лермонтова хорошо освещен научно, то мы ограничимся несколькими дополнениями к тому, что уже известно.

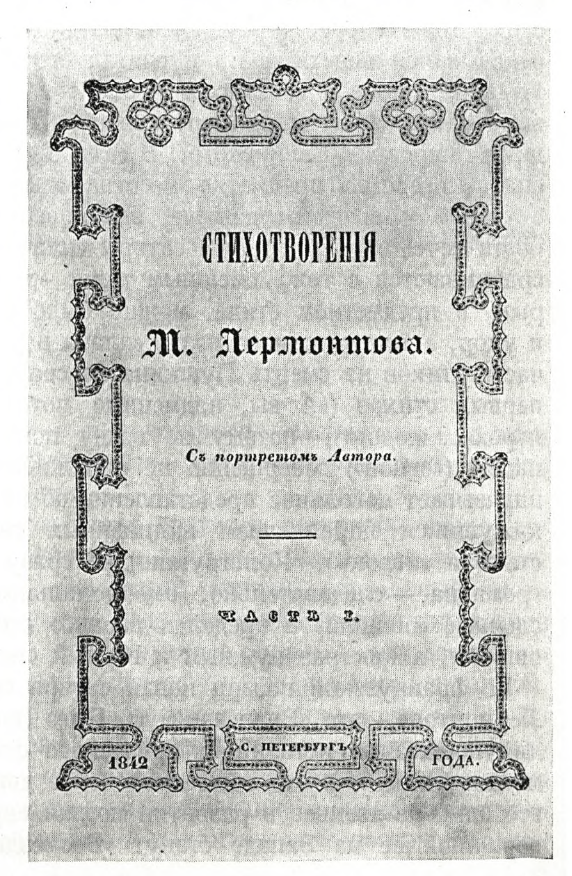
Известно, что этот стих Лермонтова связан с французской поэзией («Ямбы» Барбье и новая ода романтиков, особенно В. Гюго). Но следует помнить, что в сложной обстановке развития французского романтизма протекает очень важный, хотя не сразу заметный именно благодаря своей всеобщности процесс повышения силовой выразительности литературного языка. Бальзак пишет большими абзацами; его речь измеряется единицей потока речи. Именно поэтому отдельные его фразы так часто написаны попросту плохим языком. Около 1830 г. почти вся французская проза переходит к этой новой речи. В стороне остаются либо наследники философии и стиля XVIII в., как Стендаль и Мериме (к ним присоединился бы и Пушкин, если бы писал «Пиковую даму» по-французски), либо имитаторы из высокомерия (как, напр., Кузен, наивно думавший, что он воссоздает классическую прозу M-me de Sévigné и «Принцессы де Клев»). В поэзии после революции 1830 г. отчетливо происходит аналогичный процесс. Вот почему поэт второстепенного таланта, как Барбье, мог создать дату в истории французского стиха: он первый показал возможность стиха прямой агрессии, вплоть до оскорбительности, до бранных слов. Как известно, образцом ему послужили антиякобинские «Ямбы» Шенье, чему нисколько не помешало то, что эти стихи были контрреволюционны, между тем как «Ямбы» самого Барбье, гневно нападающие на буржуазную олигархию и узурпаторов народной победы 1830 г., были революционны (или казались таковыми): во-первых, дело шло о стихе Шенье, а не о политическом направлении его поэзии, а во-вторых, большинство литераторов поколения В. Гюго на французскую революцию смотрело с жирондистской точки зрения (ср. «Кинжал» Пушкина), и им Шенье мог казаться поэтом свободы (ср. опять-таки с Пушкиным). Впечатление от сборника Барбье было в 1831 г. громадным. Старая сатира не только Буало, но и Жильбера и Вольтера вдруг показалась наивной и школьной; казалось, что Барбье нашел язык для сатиры новой эпохи, эпохи таких конфликтов и классовых битв, что перед ними бледнели и конфликты прошлого и созданная ими сатира тонких иносказаний и умных недомолвок. В заключительном стихотворении сборника «Осенние листья» (1831) В. Гюго, перечислив злодейства тирании во всей Европе, заявляет, что отныне он к струнам своей лиры прибавит новую струну из меди:

Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain.

Вряд ли именно с этим—у Гюго явно программным—«металлическим» определением нового стиха надо связывать лермонтовское, тоже новое у него, определение «железный» стих: всю картину развития нового французского сатирического стиля в годы Июльской монархии надо иметь в виду как широкий общеевропейский фон, на котором «железный» стих Лермонтова получает более серьезный исторический смысл, чем при одном традиционном сопоставлении с Барбье. Французскую политическую поэзию 30-х годов у нас тогда прекрасно знали (знали ведь даже и политическую юмористику: Маёшка и Monsieur Mayeux!).

Что же касается вопроса о Лермонтове и Барбье, мы предлагаем отвести вперед на год его хронологию. Принято упоминать имя Барбье в связи с циклом сатир 1838—1839 гг. («Дума», «Поэт» и т. д.). Между тем вто-

рая часть сатиры «Смерть поэта» (начало февраля 1837 г.) стилистически отличается от первой как раз появлением главных особенностей стиля Барбье. Недаром именно эта вторая часть навлекла на Лермонтова репрессии и получила во всей стране такую широкую чисто политическую огласку. Уже в первой части социальный убийца Пушкина назван верно, но слишком широко («свет»), а конфликт между «светом» и Пушкиным изображен с точки зрения русского сентиментализма (истинный мир дружбы, счастья, муз и ложный мир светского ничтожества и лицемерия). Вся эта первая часть и стилистически принадлежит старой русской традиции; она вся полна пушкинских словосочетаний, почти пушкинских стихов («увял торжественный венок»); есть даже, как известно, отзвук старого послания Жуковского (1814); смерть Пушкина изображена как бы на фоне смерти Ленского и Озерова. Прямой речевой оскорбительности нет; самые резкие слова («клеветникам ничтожным», «насмешливых невежд») представляют полуцитаты из Пушкина, а мысль, ими выраженная, принадлежит мировоззрению сентиментализма. Совсем иначе, новым языком сатирической агрессии, написана вторая часть. Слова оскорбительны и беспощадны («известной подлостью», «наперсники разврата», «всей вашей черной кровью»). Напоминание об отцах новой аристократии, т. е. о любовниках Екатерины II и придворных подлецах Павла I, задумано как несмываемое, кровавое оскорбление врага. От сентиментальной концепции (искусственная жизнь света и правдивая жизнь великого человека) не осталось и следа; на ее месте—новая концепция: Пушкин убит



ОБЛОЖКА
ИЗДАНИЯ „СТИХОТВОРЕНИЯ
М. ЛЕРМОНТОВА“, 1842 г.

Литературный музей, Москва

злодеями. Если заметить еще, что кончается эта часть «французской» антитезой («черной кровью—праведную кровь»), обостренной вдобавок точным воспроизведением общеизвестной строфической приметы «Ямбов» Барбье—сочетания двенадцатисложного стиха с восьмисложным (у нас шестистопного ямба с четырехстопным), то связь этой второй части со стилем Барбье покажется несомненной.

В дальнейший анализ «железного» стиха у Лермонтова мы не входим, так как к научно общеизвестному могли бы прибавить только уточняющие детали, например, более точное сличение «оскорбительных» формул Лермонтова («и дерзко бросить им в глаза...») с формулами Барбье или типичных для «железного» стиха антитез («...великому народу: ты жалкий и пустой народ!») с ролью антитезы у В. Гюго (нечего и говорить, что эта новая антитеза в политической поэзии романтиков ничего общего не имеет с пресловутой старинной антитезой, на которой классицисты строили когда-то полустишия александрийского стиха),—но эти детали ничего не прибавили бы к принципиально совершенно ясному вопросу.

На первый взгляд, «железный» стих далек от эмоционально-экспрессивного («неточного») стиха, о котором говорилось выше, или даже прямо противоположен ему,—ведь он как будто требует самых точных слов, настолько точных, что его частым выражением становится антитеза, основанная на геометрической безошибочности смыслового противопоставления. Но это противоположность кажущаяся. И тот и другой стих предполагают стремление к силе воздействия, следовательно, предполагают, что «им без волненья внимать невозможно». Точность же «железного» стиха тоже скорее кажущаяся. Недаром в В. Гюго Белинский всегда отказывался видеть поэта и считал его лишь талантливейшим ритором. Недаром также и в сатирах Лермонтова так часто попадаются неточные выражения, как, например, «ржавчина презренья», подчеркнутая сердитым курсивом Белинского. В сатире «Не верь себе...» Лермонтов допускает соседство предметно несогласимых понятий: «зайдет ли страсть с грозой и вьюгой»; дальше, вдохновенье названо «бешеной подругой» поэта-мечтателя, а в конце сатиры «плач и укор» поэта, смешные толпе, сравниваются с тоже смешным толпе «разрумяненным актером» (с которым, в предметном стиле, можно было бы сравнить, конечно, не плач и укор, а только самого поэта «плача и укора»). В самом начале второй части стихов на смерть Пушкина не сразу понятна конструкция четырех первых стихов («А вы, надменные потомки... отцов, пятою... обломки игрою... родов»),—потому не сразу понятна, что первый родительный падеж («отцов») совершенно не параллелен второму («родов»), а рифма навязывает невольное представление об их параллельности; ложен также кажущийся параллелизм вклиненных творительных падежей («подлостью» и «игрою»). Конструкция не сразу понятна, но сила воздействия громадна,—следовательно, эмоциональная ясность полная и перечисленные «ошибки» в пределах первого стиля Лермонтова—нисколько не ошибки, а как раз нужный и верный способ выражения.

Во французской поэзии новая сатира создает свой шедевр уже после Лермонтова,—это «Возмездия» В. Гюго (которые, кстати, надо учитывать для понимания истории сатирического стиля Некрасова). Сатиры Лермонтова входят в это общеевропейское движение революционной поэзии; это одно из звеньев в развитии поэзии европейской демократии XIX в.; вершиной ее на Западе станут «Возмездия», в России—сатира Некра-

ова. Но каков исторический смысл «железного» стиха Лермонтова именно годы 1837—1840? Научно вопрос этот еще серьезным образом не поставен. «Философические письма» Чаадаева были, говоря словами Герцена, ыстрелом в темную ночь. Вторым сигналом был отклик страны на убийство Пушкина. Стало ясно, что слагается, на смену декабризму, новая орма революционного движения. Оживление философской мысли, которое скоро приведет к русскому левому гегельянству, было выражением ого же нового подъема. Приблизительная единовременность цикла

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ „СОН"
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

сатир у Лермонтова и перелома в мировоззрении Белинского—случайность биографическая, но не историческая. Сатиры Лермонтова—памятник целой эпохи в истории России.

Оборотной стороной «железного» стиха является «эфирный» стих Лермонтова, научно еще плохо освещенный и даже не выделенный отчетливо как особое явление его стиля. Типичный случай—астральный «хор» в «Демоне»: «на воздушном океане...». Сюда же можно отнести ряд стихов о плеске воды («и старалась она доплеснуть до луны...» или «волна на волну набегала...»), о безмолвии неба («по небу полуночи ангел летел...»), о музыке («там арфы шотландской...»). Это как раз стихи, которые всегда приводились в доказательство небывалой «музыкальности» лермонтовского языка. Поразительное сходство в методе с хорошо известными «эфирными» стихами Шелли вызывает естественное предположение о знакомстве с ним столь широко начитанного в английской романтической поэзии Лермон-

това. Исследование показало нам, однако, что предположение это маловероятно: даже в Париже, где так хорошо была известна новая английская поэзия, знали имя Шелли только в связи с биографией Байрона, и это недоразумение тянулось до половины века. Тем более интересен факт совпадения: ведь и Шелли был поэтом-революционером, и у него часто образ гордого одиночества был трагическим образом несостоявшейся социальной судьбы, и Шелли, наконец, создал стиль эмоционального типа, в котором расплывчатые слова призваны «взволновать» тем сильнее, чем менее вообразимы предметно составные элементы речи. Отношение его поэм к «восточным поэмам» Байрона—приблизительно то же, что отношение поэм Лермонтова к южным поэмам Пушкина. Что же до «эфирных» стихов Лермонтова, то, оставляя в стороне не разрешимые пока еще, без предварительных работ, вопросы, заметим только, что тяготение к ним Лермонтова совершенно понятно. Тематически они намечают образ утопического блаженства, необходимо дополняющий образ муки отверженного существа, а стилистически воссоздают строй речи, наиболее противоположный декламационному и вместе с тем родственный ему по более широкой и общей обоим противоположности стиху предметному.

В заключение наших замечаний о первом стиле Лермонтова позволим себе несколько соображений из области desiderata. Во-первых, нужна полная история этого стиля, начиная с его (с лермонтовской точки зрения) предистории (М. Н. Муравьев, Батюшков, мелодический стих, Жуковский, Козлов, Подолинский и т. д.); только тогда выяснится действительный смысл разных форм его у Лермонтова. Такое исследование будет заодно стилистической историей всей первой темы его поэзии, той темы, в которой эпоха узнала себя,—трагической темы нерастраченной социальной любви и неразвившейся гражданской деятельности. Еще раз подчеркнем, что этот стиль не только не уступает место другому стилю (скажем, с 1837 г.), но достигает наиболее полного выражения в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского», в «Сказке для детей», в «Мцыри». Эпилогом такого исследования должна быть история этого стиля после Лермонтова—вопрос громадной важности, совершенно неудовлетворительно стоящий в современной науке в форме вопроса о влиянии Лермонтова на Полонского или Ал. Толстого или Некрасова. Лермонтов повлиял на многих (на Пастернака в том числе), но речь идет не об этом. В 40-е и 50-е годы XIX в. происходит распад первого стиля Лермонтова на несколько отдельных направлений, вливающихся в новый романсный стиль Григорьева и Полонского, в стиль светского романса в лирике Ал. Толстого, в сатирический стиль Некрасова, в осложненный философской рефлексией стиль «Монологов» Огарева, в лирико-повествовательный стиль поэм Тургенева и т. д., не говоря уже о множестве эпигонов. Почему Лермонтов так повлиял на создание этих новых стилей, столь разных и чем-то, однако, объединенных,—неясно без серьезного исследования (пожалуй, только некрасовский вопрос более или менее уже освещен). Неясно, как могло совершиться самое это распадение наследия Лермонтова. Особенно неясно осложнение этого процесса единовременными процессами в лирике 40-х годов (Гейне, роль новой философской культуры, влияние натуральной школы на стих и т. д.). Вся история этого стиля у Лермонтова и вообще в русской поэзии до него и после него должна быть изучена на широком общеевропейском фоне—преимущественно английском для «неточного» стиля (Байрон, Мур, Шелли), преимущественно французском для ора-

торско-сатирического стиля (Барбье, Гюго и вся политическая поэзия 30-х годов). Во-вторых, предстоит исследовать видоизменения первого стиля Лермонтова в зависимости от жанра (поэма, лирика, «Маскарад» и т. д.). В-третьих, далее, особенно неясны его видоизменения в зависимости от темы. Приведем простой пример. В лирике Лермонтова проходит несколько отчетливых тем, образующих целые циклы. Отчет-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“
Акварель М. Зичи, 1866 г.
Третьяковская галлерея, Москва

ливее других выделяются, конечно, тема узника и тюремный цикл. Но вот трудный случай: тема трупа, над которым наклоняется с любовью женское существо (витязь-утопленник и русалка; видящий себя утопленником Мцыри и подплывающая к нему рыбка; труп в долине Дагестана, над которым вьется любовь ясновидящей женщины). Напомним еще такую важную тему, как отказ людям в завещании («Что за нужда! Пускай забудет свет / Столь чуждое ему существованье»). Все это, конечно, разновидности единой темы, но в трактовке каждой из них первый стиль Лермонтова приобретает разные формы и оттенки.

III

Переходим к замечаниям о втором, предметно-точном, стиле Лермонтова,—иначе говоря, переходим к вопросам гораздо более трудным, чем те, о которых говорилось выше. В самом деле, что у Лермонтова преобладает стих экспрессивный, эмоциональный, ораторский и т. д., науке давно и хорошо известно; пусть эти определения неточны, но неверными их считать нельзя; вопрос нуждается (как и все серьезные вопросы в науке) в дальнейшем, еще более точном и глубоком исследовании, но контуры вопроса и решения ясны. Здесь же нам придется встретиться с вопросом совершенно еще темным.

Прежде всего заметим, что его нельзя сводить к вопросу о приближении Лермонтова к Пушкину, хотя второй стиль Лермонтова развился если не из пушкинского (как мы надеемся сейчас показать), то все же с несомненным его учетом. В общеизвестном явлении воспроизведения Лермонтовым пушкинского стиха надо различать по крайней мере три типа. О первом говорилось выше в связи с «Измаил-беем». Здесь воспроизводится тип стиха южных поэм Пушкина, причем в общей атмосфере поэмы иного стиля, окруженные стихами иного характера, такие стихи звучат, конечно, не так, как звучали бы в «Кавказском пленнике» или в «Цыганах». Ко второй категории относятся стихи офицерских поэм и «Казначейши». Здесь вся поэма сознательно выдержана в складе пушкинской речи, причем воспроизводится онегинский и нулинский тип стиха. Об офицерских поэмах можно думать что угодно, но с одним надо согласиться: онегинская речь воспроизведена в них с таким блеском, с таким пониманием ее особенностей, что «Евгений Вельский» и вся цепь ему подобных воспроизведений, включая поэмы Филимонова, кажутся при сравнении чем-то наивным и архаическим. Поражает свобода поэта, та свобода, которая дается только отношением со стороны как к прежде бывшему и уже отошедшему в прошлое явлению. Впрочем, с обычным для Лермонтова пониманием того, что̀ он делает, в «Казначейше» он раскрыл секрет такого отношения:

Пишу Онегина размером,
Пою, друзья, на старый лад.

В этом все дело. Прошло немного лет, но так изменились за эти годы и время и литература, что стих «Евгения Онегина» стал памятником действительно прошедшей эпохи. В сущности, отношение к «Онегину» в «Казначейше» почти минаевское—отношение перепева, и «Казначейша», несомненно, подготовила будущий расцвет перепева в эпоху «Искры».

Гораздо большее отношение к нашему вопросу имеет качественно иной, третий тип, а именно воспроизведение творческое, т. е. воспроизведение самого принципа пушкинского стиха, а уже на основе этого принципа совершенно самостоятельное творчество. Прекрасным примером могут послужить первые два пейзажных стиха «Паруса»:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом.

Принципом пушкинского пейзажа является движение его во времени, именно во времени реального восприятия. Так, пейзаж в начале «19 октября 1825 года» («Роняет лес...») реалистичен не только по точной верности названных примет осени, но и по расположению их в порядке действительного восприятия: сначала то, что я вижу расположенным вертикально впереди меня (лес и листопад), потом горизонталь того, что меня

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ"
Рисунок М. Зичи, 1880-е гг.
Институт литературы, Ленинград

окружает (поле), затем вся сфера надо мной («проглянет день...»). Следовательно, изображена не только воспринятая мною часть мира, но заодно невидимо изображена и история этого восприятия во времени. А во втором стихе изображено без слов и самое движение события; в первом полустишии («сребрит мороз») узкие гласные и группы ср-бр-рз сопровождают наступление зимы; во втором полустишии («увянувшее поле») отсутствие этих режущих согласных и широкие гласные сопровождают отступление осени. Мороз, серебрящий поле, и самое увянувшее поле, конечно, единовременны, но на этой единовременности они только сошлись, а собственно, они инокачественны, так что схождение их на миг выражает движение события. Помня эти черты пушкинского пейзажа, проанализируем время восприятия в двух первых стихах «Паруса». Первым может быть воспринят (человеком, стоящим на берегу, если парус только-что всплыл на горизонте, или подошедшим к берегу, если он только-что его увидел) не самый парус, а только белизна; лишь через какую-то долю секунды может произойти отождествление белизны и паруса; что парус одинок, может быть воспринято еще через какую-то долю секунды, потому что для этого надо взглянуть вправо и влево от паруса и только тогда внести в восприятие паруса дополнительную черту его одиночества; только после этой оглядки и возвращения к парусу может быть осознано, что по сторонам вокруг паруса протянулся туман, и лишь через новую долю секунды воспринимается дополнительная к нему черта голубизны. Как раз в этом порядке стоят все пять слов у Лермонтова. Это и есть осуществление пушкинской нормы пейзажа статического, но вместе с тем движущегося во времени, измеряющем его восприятие. Конечно, отсюда

не следует, что у поэта, следующего этой норме, или у самого Пушкина порядок слов педантически следует порядку содержания этих сотых долей секунды, но всегда такие случаи наиболее отчетливы, и потому на них легче вскрыть норму.

Другим прекрасным примером свободного и глубокого творчества на основе усвоенной нормы Пушкина является диалогизированное лирическое размышление «Журналист, читатель и писатель» (1840). Общеизвестна жанровая его связь с «Разговором книгопродавца с поэтом» Пушкина. Но связь этим далеко не ограничивается. Целый ряд эпизодов написан по тому третьему типу отношения к пушкинскому стилю, который мы сейчас стараемся выяснить. Такова вся тирада от слов «Восходит чудное светило...» и следующая за ней: «Бывают тягостные ночи...», в которой особенно надо выделить слова: «...Диктует совесть, / Пером сердитый водит ум...»; их отдаленным прототипом является тирада из того же диалога Пушкина: «Всё волновало нежный ум...», где тоже, как и у Лермонтова, речь идет о внутренней, психологической стороне вдохновения, причем здесь надо особо выделить слова: «Какой-то демон обладал... / И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава»—самые «лермонтовские» слова, какие когда-либо написал Пушкин. Далее, в этом же диалогизированном размышлении Лермонтова надо отметить и другую категорию случаев пушкинского стиля; мы имеем в виду блестящую характеристику журналов («Да как-то страшно без перчаток!.. ...Намеки тонкие на то, / чего не ведает никто...») или тяжких обязанностей рецензента («Скажите, каково прочесть...»). Их совершенно пушкинский (творчески пушкинский) характер доказывается, в числе прочего, отношением к ним Белинского. Чуть только Белинскому в статьях 40-х годов приходится говорить о современном журнальном, издательском или книжном быте, он неизменно прибегает к нескольким цитатам. Иные из них—только-что упомянутые лермонтовские («И всё зачем?—чтоб вам сказать, / Что их не надобно читать!»), другие—подлинные пушкинские, например: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» (все из этого же диалога Пушкина), либо из «Евгения Онегина»: «Мы не читаем книг своих, / Да где ж они? давайте их... / Где русский ум и русский дух / Твердит зады и лжет за двух»,—тирада явно однотипная только-что упоминавшимся. Подробное сравнение могло бы показать, что эти суждения и Лермонтова и Пушкина о журнально-литературной жизни звучат для Белинского стилистически совершенно однотипно. Это для него цитаты как бы из одного автора. Заметим, наконец, что в диалоге Лермонтова воспроизведен и тот чисто пушкинский жанровый принцип, по которому возможен стиль, допускающий, в пределах одного произведения, самую страстную лирическую исповедь поэта и тут же, через абзац, тонкую язвительную характеристику мелочей литературного быта.

Не входим в анализ более трудных примеров, где выяснение пушкинской нормы, представляющей скрытую предпосылку их стиля, потребовало бы длинного, кропотливого разбора слов и словосочетаний. Наш вывод ясен. И у раннего Лермонтова («Парус», 1832) и у позднего есть третий, самый важный, вид пушкинского стиля, принципиально отличающийся и от первого («Измаил-бей») и от второго («Казначейша»). В этом третьем виде усвоения наследия Пушкина он усваивает не готовое, уже данное, воплощение принципа пушкинского стиха, а самый этот принцип,—и может потому творить согласно этому принципу и исходя из него.

Вероятно, близко к этому случаю должен быть решен вопрос и о происхождении прозы «Героя нашего времени». Здесь Лермонтов тоже усваивает не образцы прозы Пушкина, а ее норму, внутреннюю пружину, ее стилистический источник. Вот почему эта проза, оставаясь в своем роде «пушкинской», могла развиться дальше пушкинской, в направлении прозы Толстого.

В выработке второго лермонтовского стихотворного стиля, стиля новой точности, это сближение с Пушкиным сыграло свою роль и в будущем обстоятельном исследовании всего этого труднейшего вопроса должно быть учтено. Все же мы думаем, что основной источник второго стиля— не Пушкин, а русский фольклор и «простонародная» речь.

IV

Хорошо известно, что «наполеоновский» цикл стихотворений Лермонтова распадается на два полуцикла: один—героизирующий Наполеона (его завершение—«Последнее новоселье», 1841), другой—прославляющий русский народ и его подвиги в 1812 г. Что первый полуцикл написан «первым» стилем Лермонтова (а «Последнее новоселье»—его вариантом, новоодическим, декламационным стихом французского типа), слишком очевидно. Второй, «народный», полуцикл написан противоположным стилем, словами поразительной точности, написан именно словами, а не движением слов; но эта точность—отчетливо не пушкинская, а иная, именно та, которая свойственна фольклору и просторечию. Это видно уже с полной ясностью на первом примере этого полуцикла, на юношеском (1832) стихотворении «Два великана». Примечание в издании 1936 г. («Acade-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“
Рисунок М. Зичи, 1880-е гг.
Институт литературы, Ленинград

mia») справедливо указывает на тематическое сходство (даже тождество) со строфой о Наполеоне в Москве в «Сашке», но мы выше видели, что эта строфа и следующая представляют едва ли не крайний случай сочетания самых неопределенных слов и расплывающихся сравнений и образов (Кремль превращается в древний замок в общеромантическом смысле этого образа и т. д.). Как раз на фоне этого тождественного по теме дублета особенно выделяется прямо противоположный стиль «Двух великанов». Следовательно, не в самой теме его источник, а в сказочно-былинном строе речи. В том же примечании указаны источники стихотворения; к указанному надо прибавить «Бонапарта и черногорцев» Пушкина (тоже четырехстопный хорей) и еще добавить, что этот размер в 20—30-е годы (как это ясно можно видеть хотя бы по «Зимнему вечеру», «Бесам» и «Утопленнику» Пушкина) представлялся особо народным метром (что было отчасти верно и само по себе и по наибольшей противоположности этого размера четырехстопному ямбу). Не будем анализировать безупречную и сказочно-стильную точность каждого слова в «Двух великанах» («уж гремел о нем рассказ», «трехнедельный удалец», «улыбкой роковою»),—она ясна и без анализа. Выделим только один случай. Что значит «но» в последней строфе: «Ахнул дерзкий—и упал! / Но упал он в дальнем море...»? Между «упасть» и «упасть в дальнем море» никакого противоположения не может быть, одно развивает другое. В предыдущей строфе было действительное «но» («Хвать за вражеский венец». / Но улыбкой роковою...»), но в нашем случае оно употреблено явно по-иному. Это—явление своего рода сказовой энтимемы. Сказовая речь, опирающаяся на формы речи разговорной, может употреблять союзы и служебные слова особым прегнантным образом, неизвестным синтаксису книжно-литературной речи. За этим «но» кроется ход мысли примерно такой: но упал он не просто и не на том месте, на каком был поражен, упал он так же необычно, как необычно жил,—пораженный в Москве, падал долго, пока... и т. д. Все это опущено, предполагается и безмолвно сосредоточено в ложно противополагающем «но», которое именно вследствие ложности противоположения одного «упал»—другому вызывает в мысли другое противоположение, истинное («но не просто упал, а...»). Это метод, типичный для народно-великорусской (а следовательно и сказовой) речи, метод поразительной сжатости и точности—именно точности. Приведем аналогичный случай в речи Крылова: «да позадумалась, а сыр во рту держала». Между «задуматься» и «держать сыр во рту» нет и не может быть никакого противоположения. Но оно есть между другими понятиями, которые не названы и только прегнантно присутствуют, как это свойственно речи рассказывающего о чем-то человека, в ракурсе крыловского «а». Примерно так можно восстановить опущенное: «да позадумалась. Прошу, однако, помнить, что сыр она все еще держала во рту...». Короткое крыловское «а» восстанавливает живую смысловую интонацию живого рассказывающего лица (как известно, непрерывно присутствующий голос рассказчика—общая почти всем басням Крылова черта). Несмотря на тяжесть прегнантного смыслового груза, разговорная речь—по-своему чрезвычайно точная речь, ее ракурсы безупречны, и именно этой (а не пушкинской) безупречно точной речью написаны «Два великана».

Минуем юношеское «Поле Бородина» (о котором в примечании в издании «Academia» неожиданно и неверно сказано, что оно написано в старой одической традиции) и переходим к вопросу о новой точности в народной оде

«Бородино». Начнем с точности в воссоздании характеров беседующих лиц, без единого авторского слова, силой одной их речи. Что метод перенесения эпического рассказа о событии в уста беседующих «простолюдинов» восходит в данном случае к «Гусару» Пушкина, общеизвестно, но важно отметить отличие в применении метода. У Пушкина острота самого рассказа поддержана тем, что за рассказом непрерывно чувствуется глупость рассказывающего, который сам не понимает, в каком невыгодном свете он выставляет свой ум и свою способность понимать простейшие вещи, и, как всегда в таких случаях, искренним образом считает глупцами других. Хлопец оставлен без характеристики (вернее, без мимовольной

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“
Рисунок М. Врубеля, 1891 г., с надписью: „Пете Кончаловскому от М. Врубеля“
Собрание А. Кошелева, Москва

самохарактеристики); можно предположить, что он недалеко ушел от гусара, если наивно вызывает его на вздорный рассказ («а чем же? расскажи, служивый») и без единого слова иронии, повидимому с раскрытым от изумления ртом, выслушал весь рассказ. Происходит передача вздорной традиции от старшего поколения к младшему. Лермонтов берет этот метод, это самораскрытие беседующих, усваивает глубокую идею передачи народной традиции от поколения к поколению, берет и беседующих солдат (хотя «хлопец», повидимому, не военный, если гусара он называет «служивый»), берет и формы солдатской речи, но коренным образом изменяет содержание всех составных частей этого усвоенного метода. В «Бородине» передается от старшего к младшему не традиция суеверия, а одна из величайших традиций народной истории, одна из тех традиций, без вечной передачи которых народ перестает быть историческим народом, потому что теряется преемство его исторической жизни,—передается тра-

диция патриотизма. Думаем, что эта передача (а не самое изображение битвы) является главной темой «Бородина», а батальная сторона народной оды уже подчинена этой главной теме и потому рассказана в формах речи и красках, предуказанных ею. Вот почему зачин определяет весь дальнейший строй речи, а зачин близок крыловским (напр., в басне «Два мальчика»: «Сенюша, знаешь ли, покамест как баранов...»). Новаторство заключается в смелой передаче рассказа о великом историческом событии беседующим «простолюдинам», в смелой уверенности, что их способ мысли и речи уловит в этом событии главное и правильно его выделит. Простой способ мысли совершенно адэкватен самым великим и даже всемирно-историческим темам,—такова неписанная, но важнейшая предпосылка «Бородина». Можно, кажется, поставить в связь с этим то обстоятельство, что в начале «Героя нашего времени» трудный вопрос о личности Печорина вручен простому сознанию Максима Максимыча (шаг вперед сравнительно с Пушкиным, у которого сложная личность Онегина никогда не вручается способности простых людей понимать, а если и вручается на минуту, то для иронического изображения их карикатурной неспособности понять Онегина, Ленского и Татьяну). Но уж в несомненную связь с этой предпосылкой «Бородина» надо поставить у раннего Толстого (на которого влияние Лермонтова было очень велико) не менее смелое вручение труднейшего вопроса: что такое храбрость?—вопроса платоновского (ведь Платон прямо назван в «Набеге») простому сознанию капитана Хлопова. Интересно сравнить также в стихотворных новеллах раннего Некрасова (40—50-х годов) из крестьянской жизни метод рассказа простых людей о весьма не простых вещах. В «Бородине» Лермонтов создал совершенно новый жанр народной оды, ничего общего не имеющей со старой одой, включая и антипольские оды Пушкина.

Сказанным определяется и характер точного стиля в батальной части «Бородина». В издании Лермонтова 1936 г., в примечании к «Спору» (о связи которого с «Двумя великанами» и «Бородиным» не может быть двух мнений), Б. М. Эйхенбаум правильно заметил лубочно-плакатный характер стиля этой оды (как мы дальше увидим, тоже народной). Это относится и к «Бородину». Лубок и плакат, чисто народные виды русской живописи XVIII—XIX вв., выработали свою особую точность, точность главного резкого штриха, того самого единственного штриха или краски, которые могут быть видны в ракурсе расстояния. Вся зрительная баталистика «Бородина» написана по этому принципу, напр.: «смешались в кучу кони, люди». Особенно поучителен для вскрытия метода стих: «и молвил он, сверкнув очами», с чем надо сопоставить стих из «Спора»: «Их ведет, грозя очами», где предполагаемая дальность расстояния несомненна из всей ситуации («вот на Севере в тумане / Что-то видно, брат!»; «И, смутясь, на север темный / Взоры кинул он»). Но в «Бородине» этот метод сплетается с другим методом: событие рассказано участником (чего в «Споре» нет), и рассказано только то, что могло войти в его зрительный кругозор, и только так, как оно могло войти в его моральный кругозор. Поэтому есть и такие случаи точности, как, напр.: «забил заряд я в пушку туго» и многие другие; это тоже метод народного повествования (рассказчик—участник). В этом отношении, как и в ряде других, «Бородино»—несомненный источник «Войны и мира»; при обсуждении вопроса «Стендаль—Толстой» нужно ставить его в подчиненное положение по отношению к русской батали-

стической традиции, представленной для Толстого в первую очередь «Бородиным». Сочетание обоих методов (плакат-лубок для общей картины и для видимого на дальнем расстоянии или для плохо различимого; точность личного впечатления для всего близкого и для того, в чем я был непосредственным участником) придает баталистике «Бородина» характер совершенно народной батальной оды. Общий план битвы, расположение армий и т. д., естественно, отброшены,—своего рода аналогия методу Стендаля (чем, кстати, и объясняется самая возможность будущего влияния Стендаля на Толстого). А в подчинении основной теме оды (передача патриотической традиции от поколения к поколению) баталистика пере-

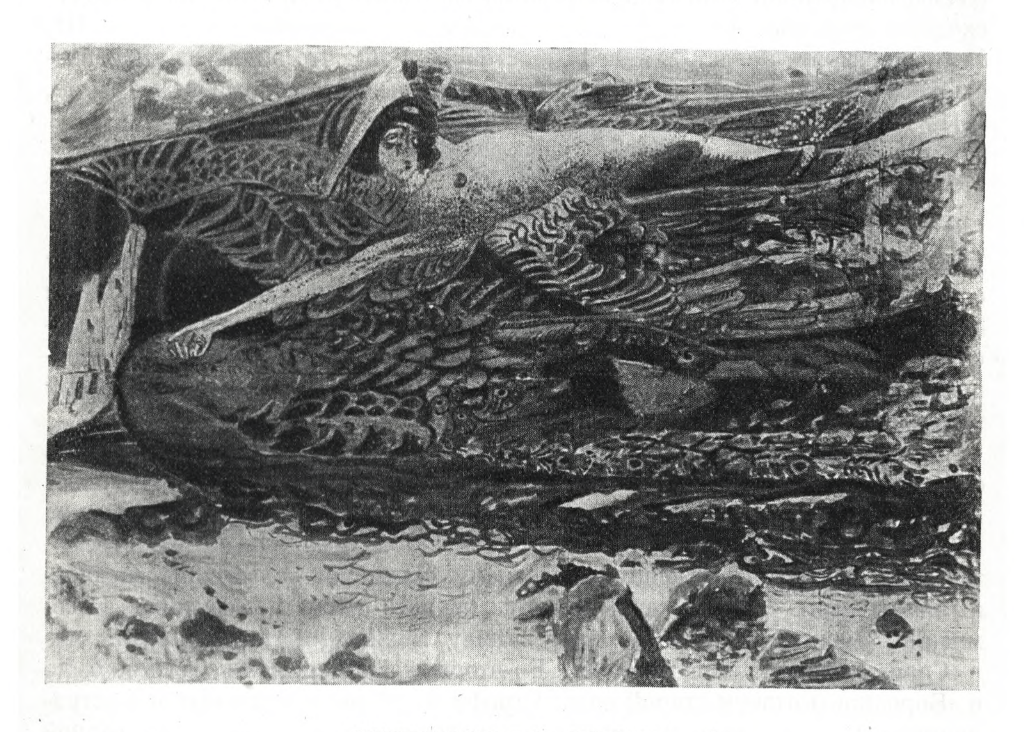


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ"
Акварель М. Врубеля, 1901 г.
Музей изобразительных искусств, Москва

стает быть самоцелью и вливается в морально-историческую тему единства народной истории (а не государственной, как это было в старой батальной оде). Снова перед нами другая грань все того же вопроса: Лермонтов и Толстой.

Родство «Спора» с «Двумя великанами» и «Бородиным» давно замечено и несомненно. И здесь тоже беседующим вручен на разрешение всемирно-исторический вопрос; беседующие не только люди (а не горы), но и «простолюдины»; формулы беседы—просторечно-фамильярные («Покорился человеку / Ты недаром, брат!»; «Не хвались еще заране!»; «Что-то видно, брат!»), и если вырвать их из всей оды, то снова невольно вспоминаются фамильяризмы басенного диалога у Крылова, а стихи «Покорился человеку / Ты недаром, брат!» можно сопоставить со «Скажи-ка, дядя, ведь не даром...», хотя оба «недаром» и не совсем совпадают в значении. Носители простого народного сознания и просторечия решают

вопрос всемирной истории (северная держава—наследница того, что уже не в силах выполнить одряхлевшие цивилизации Востока), и если решение не столь ясно, как в «Бородине», то только потому, что и вопрос не так легок. Осталось, кажется, неотмеченным, что строфа «Спора»—та же самая, которая хорошо нам памятна по крестьянским новеллам раннего Некрасова:

Парень был Ванюха ражий,
Рослый человек,—
Не поддайся силе вражьей,
Жил бы долгий век...

(«Извозчик», 1848). Это не сразу заметно только вследствие полного несходства сюжетов. Но и до «Спора» (напеч. в «Москвитянине» 1841, ч. III, № 6) строфа эта представлялась «простонародной», что видно из «Деревенского сторожа» Огарева (напеч. в «Отечественных Записках» еще в 1840 г., XII, № 10):

Вдоль по улице широкой
Избы мужиков.
Ходит сторож одинокой,
Слышен скрип шагов...

Это стихотворение Огарева справедливо относят к преднекрасовскому его циклу (крестьянские стихотворные новеллы и полуновеллы). Таким образом, ясно, что Лермонтов обращается к строфе, которая тогда представлялась «простонародной» и особенно подходящей для «простонародного» сюжетного произведения. Не надо также забывать мгновенный широкий успех именно «Деревенского сторожа» Огарева.

Для ясности дальнейшего нашего анализа «Спора» надо сделать сразу три оговорки. Во-первых, мы отбрасываем явно неудачную строфу «Йдут все полки могучи...» (насильственное ударение «йдут», ненужное усечение «могучи», несовместимое сравнение с потоком, предполагающее стремительную быстроту движения — соседнему сравнению с «страшно-медленными» тучами). Это неудачный отзвук первого стиля Лермонтова. Несомненно, именно эту строфу имел в виду Белинский, когда писал, что в «Споре» «стиха четыре плохих». Во-вторых, в «Споре» есть (чего не было в «Бородине») отзвук старой оды. Строфу о добыче ископаемых и о «страданиях» гор, в которые проникла «железная лопата» русской горной промышленности, надо сопоставить не только с постоянной и типичной для Ломоносова горной темой, но и со «страданиями» Плутона в оде 1747 г. («Плутон в расселинах мятется, / Что россам в руки предается / Драгой металл его из гор...» и т. д.). Причина понятна: победа цивилизации была величайшей темой русской оды XVIII в. Отзвук ее был неизбежен и в народно-фольклорной оде на ту же великую тему. В-третьих, в «Споре» есть одна неясность, правда, не стилистическая, а чисто реальная: как понимать «девятый век» (в черновом варианте «десятый»)? Поправка Лермонтова говорит о колебании. Беседа предполагается если не точно современной («как-то раз...»), то, во всяком случае, современной началу проникновения русских в сердце Кавказа («грозящий очами» «генерал седой»—как бы Ермолов). Следовательно, девятый (или десятый) век назад дает дату около 1000 г. н. э.,—между тем этой дате мало соответствуют действительные даты одряхления цивилизации Востока. Грузия дошла до высшего расцвета значительно позже, при царице Тамаре, и как раз тогда расширилась на север до Дарьяльских ворот, т. е. по пути коснулась подножия Казбека. Расцвет феодального Ирана произошел тоже

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ"
Рисунок Е. Лансере, 1914 г.
Частное собрание, Москва

значительно позже 1000 г., что касается новой Персии, то страшное разорение Грузии Магомет-ханом (1795) было для Лермонтова совсем недавним событием. Палестина стала «безглагольной», напротив, на много веков раньше лермонтовской даты, равно как и Египет, если даже это Египет не фараонов, а греко-римский. Аравия же была могущественной империей и после 1000 г. Почему, далее, вовсе не названы такие опасные завоеватели Кавказа, как Византия и особенно Турция, притязания которой (если не на Казбек, то на южный Кавказ) были совершенно серьезны еще в XIX в.? Все это для реального комментария весьма не ясно, в связи с чем заметим, что в таком комментарии нуждается вся эта цепь строф, предполагающая какое-то общее представление о Востоке,—представление, источники которого нам неизвестны. Но как бы там ни было, эта неясность или неточность составляет вопрос реалий, а не стиля. Как раз строфы о Востоке являются классическим примером второго стиля Лермонтова.

Каждая страна зрительно представлена одной краской: для Грузии—яркая, пестрая разноцветность (чинара зеленая, вина красные, шальвары узорные), для Персии—жемчужная краска, для Палестины—мертвая бесцветность, для Египта—желтизна, для Аравии—темная голубизна звездного неба. Благодаря плакатной отчетливости красок и резкому их отличию каждая страна имеет свой точный цветовой определитель. Этой расточительности красок Востока противопоставлен отрицательный цветовой определитель русской армии; здесь тоже есть плакатные краски (султаны белые, уланы пестрые, фитили горят), но они скромны, едва намечены и явно подчинены образу трезвой военно-государственной деловитости русского наступления, не допускающей колористической яркости и находящей свое выражение в преобладании не эпитета, а глаголов, и притом глаголов движения и действия (барабаны бьют, батареи скачут и гремят, генерал ведет и т. д.). Уже одними чисто стилистическими средствами разрешен вопрос, за кем превосходство: за одряхлевшими цивилизациями—болезненное богатство красок («роскошь», как тонко заметил

в том же письме Белинский), за живой исторической силой—трезвость действия и пренебрежение к колористическому наряду.

Возможен (и нужен) дальнейший, более детальный анализ. Можно показать, как каждый стих написан по этой норме точности. В него мы не входим за принципиальной ясностью вопроса. Но что точность эта не пушкинская, видно из каждого стиха. Нил «желтый», он же «вечно чуждый тени», т. е. вечно залит солнцем, т. е. снова желтый, ступени пирамид «раскаленные», т. е. тоже желтые. Все определения, поразительно точные в отдельности, сливаются, однако, в одно-единственное общее определение, тоже поразительно точное, но точностью сведения всего к преобладающему, к главному, т. е. точностью народно-повествовательного и народно-живописного стиля. Единство цветовое поддержано и резким единством звуковой организации строфы: шипящие (чуждый, желтый), переходящие в свистящие (раскаленные ступени царственных), резко выделяются на фоне глубоких гласных (моет), поддержанных непрерывным течением плавных (дальше, желтый Нил, раскаленные, могил). В соседних строфах совсем другой строй звуков (напр., непрерывное «н» в строфе о Грузии), но всегда единый и отчетливый.

Между тем связанные между собой «Два великана», «Бородино», «Спор» связаны, следовательно, и с «Песнью про царя Ивана Васильевича», так как в издании 1840 г., как давно замечено, после нее недаром поставлено именно «Бородино». Именно «Песня про царя...» является главным памятником второго лермонтовского стиля. Но здесь слово может принадлежать только знатоку былинного стиля, и наш анализ всего этого вопроса по необходимости неполон и является, собственно говоря, не решением его, а только попыткой постановки. Заметим еще полное изменение лермонтовской баллады и появление у него полубаллад-полуновелл, всегда в резкой степени окрашенных фольклорно и написанных именно потому вторым стилем (впрочем, в неравной мере отчетливости). «Тюремный» цикл завершается «Соседкой» (связь ее с «разбойничьей» песнью правильно указана в примечании в изд. «Academia»), т. е. завершается неожиданным переломом всего цикла к совершенно другому стилю, что особенно легко проверить сравнением с недавним «Соседом», написанным в эмоциональном стиле, с такой даже резкой его особенностью, как полная взаимообратимость сравнений: звуки льются, как слезы, и слезы льются, как звуки; такая взаимообратимость сравнений возможна только при «волнующей», а не предметной их функции (Нева у Пушкина бьется о ступени, «как челобитчик у дверей...», но мыслимо ли, в пределах того же стиля, обратное сравнение челобитчика со вздувшейся Невой?). Между тем в «Соседке» все уже нам знакомые черты второго лермонтовского стиля: фольклорность, полусюжетность, полуновеллистичность, введение второго голоса,—не авторского, как в «Соседе», а просторечного, с предполагаемым простым сознанием,—и сразу, в связи с этими чертами, точный язык народной наблюдательности и зрительной меткости («А с плеча, будто сдул ветерок, / Полосатый скатился платок»). Очевидно, все эти черты взаимосвязаны. Те же взаимосвязанные черты (с разной, конечно, развитостью каждой из них) мы найдем во всем цикле полубаллад последних лет: «Дары Терека» (снова беседующие географические существа, как горы в «Споре»), «Казачья колыбельная песня», «Свиданье» (скорее новелла), «Морская царевна» (скорее баллада). А все вообще и анализировавшиеся и просто упомянутые нами стихотворения принадлежат повествовательной поэзии.

Есть промежуточные случаи. Тема «Трех пальм» принадлежит скорее к первому кругу тем Лермонтова, но трактовка и язык («и медленно жгли их до утра огнем») внеэмоциональны от начала до конца. В еще большей степени это относится к стихотворению «Дубовый листок...», тема которого совершенно архаична и восходит к сентиментальной лирике XVIII в., а Лермонтову нужна как вариант темы одинокого странника, строй же речи (и полусюжетность) приближает это стихотворение к неэмоциональному типу (напр., снова беседа неодушевленных лиц; или для языка: «Ты пылен и желт,—и сынам моим свежим не пара»).

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ"
Рисунок Е. Лансере, 1914 г.
Литературный музей, Москва

Таким образом, борьба двух стилей у Лермонтова очень не проста, она представляет глубокий непрерывный стилистический кризис творчества, и хотя второй стиль в зрелый период как будто берет верх, не следует забывать, что «Русалка» относится к 1836 г., а «Пленный рыцарь» и «Воздушный корабль» к 1840 г. Сатиры Лермонтова падают тоже на зрелые годы творчества, равно как и лучшие стихотворения романсного типа. Между тем как раз в одном из этих стихотворений («Из-под таинственной, холодной полумаски...») принципиальная эмоциональность речи приводит к рискованному случаю («...локон своевольный, / Родных кудрей покинувший волну»), а рискованность стихотворения «Когда волнуется...» (школьно-ораторское построение непогрешимого временного периода в сочетании с «малиновой сливой», «тенью сладостной», «душистой росой», «серебристым ландышем»,—странное сочетание ораторского принципа с романсным) всегда вызывала подавленное чувство неловкости, пока Гл. Успенский не сказал громко то, что всегда думали все.

Таким образом, разрешение кризиса, если бы жизнь Лермонтова продлилась, вовсе не предрешено. Совершенно неправильно также полагать, что второй стиль «лучше» первого; между тем такая оценка прямо или скрыто была частой в дореволюционной науке, которая строила развитие Лермонтова от «демонизма» к «примирению» («и в небесах я вижу бога»), и мелькает иногда в науке советской (даже в юбилейных статьях 1939 г.). Напротив, только сосуществование и взаимодействие обоих стилей делает Лермонтова центральным поэтом 30-х годов, потому что только они выражают обе стороны роста страны и созревания ее к будущему перелому русской исторической жизни в 60-е годы. Первый стиль, через первую тему (мнимый индивидуализм), выражает и драму побежденного декабризма и медленный поворот к новым формам революционной идеологии (Чаадаев, Герцен, Белинский) и к новому классовому составу революционных деятелей; второй стиль, через вторую тему (народность), выражает рост самого народа, стремление его к сознанию себя как нации. В обоих процессах, вместе взятых, был залог всего будущего движения русской истории. Закономерность этого сосуществования доказывается, впрочем, убедительнее всего не рассуждениями, а указанием на несомненный исторический факт. Есть ли, кроме Лермонтова, еще великий русский поэт, у которого мы видели бы ряд произведений эмоциональных и эмоционально-ораторских (типа «Последнего новоселья») и одновременно ряд произведений народно-новеллистических (типа «Спора», «Свиданья»)? Такой поэт есть,—это Некрасов 40—50-х годов, у которого цепь сатир (связь которых по стилю с сатирами Лермонтова давно известна) создается одновременно с цепью коротких крестьянских рассказов в стихах со всеми чертами точности слов, с переходом от принципа движения речи к принципу полного значения каждого слова. Следовательно, сосуществование двух стилей у Лермонтова есть значительный и, очевидно, необходимый факт в истории русской поэзии (ср. то же у раннего Огарева: «Монологи» и одновременно стихотворные крестьянские новеллы).

Итак, мы оспариваем сведение второго лермонтовского стиля к новому усвоению пушкинской нормы Лермонтовым зрелых лет. Возможно, однако, возражение: все без исключения названные нами образцы связаны с фольклором,—где же борьба с Пушкиным на его же собственной почве? Может быть, тут, вне фольклорных тем, мы найдем только усвоение и новая точность Лермонтова здесь была простым «приближением к Пушкину в зрелые годы»? Что это не так, доказывается баталистикой (отнюдь не фольклорной) «Валерика», от которого путь к будущей толстовской точности так же ясен, как путь к Некрасову, крестьянскому новеллисту, от «Спора» и «Казачьей колыбельной песни».

Строфика «Валерика» (чередование мужских и женских окончаний) указывает на то, что в сознании Лермонтова эта повесть стоит совершенно в стороне от «Шильонского узника»—«Мцыри». Здесь—как будто приближение к Пушкину, и, конечно, в самом общем смысле это так, потому что вообще в 1840 г. было невозможно повествовательное произведение, написанное четырехстопным ямбом с чередующимися окончаниями, да еще в строе непринужденного разговора, которое не хранило бы черт родового сходства с Пушкиным (ср. хотя бы первый же стих: «Я к вам пишу: случайно! право...» и первый же стих письма Татьяны: «Я к вам пишу—чего же боле?..»). Но на широком и удаленном фоне этого весьма общего сходства тем более выступают новые, непушкинские, черты стиля.

выражающие совершенно иную постановку вопроса о бое и совершенно иные художественные методы баталистики. В дальнейшем мы будем очень кратки, потому что факты, которые мы хотим осветить с нашей общей точки зрения, сами по себе прекрасно известны.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „СКАЗКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ"
Акварель О. Делавос-Кардовской, 1914 г.
Институт мировой литературы им. Горького, Москва

Пушкин никогда не видел боя глазами сосланного офицера или разжалованного. А именно так видели бой декабристы на Кавказе, а также находившиеся в их положении солдат Полежаев, сосланный офицер Лермонтов, а позднее добровольный беглец цивилизации Л. Толстой. Между тем такое положение приближало всех этих людей к солдатской точке зрения на бой, и в частности на кавказские войны. Таково биографическое выражение отличия в этом вопросе между Пушкиным и Полежаевым, Лермонтовым, Толстым. Но здесь биография была одной из граней общего социально-литературного отличия. Война в поэзии Пуш-

кина есть выражение деятельности государства. Здесь Пушкин еще близок старой батальной оде, вследствие чего, кстати, Полтавский бой Пушкина представляет модернизацию одической баталистики (главным образом ломоносовской, с введением ряда черт из «Петриад» архаистов). Это вовсе не значит, что такая точка зрения ненародна: полтавская победа была делом общенародной важности, и в данном случае задачи прогрессивной государственной власти совпадали с историческими задачами народа. В «Полтаве» это понято правильно и глубоко, глубже, чем в абстрактном республиканизме «Дум» Рылеева и «Войнаровского». Но народное значение войны в «Полтаве» изображено только чрез деятельность организованной государственно-военной власти. Поэтому Пушкин может не менять и художественной точки зрения батальной оды, т. е. может изобразить Полтавский бой, как бы совпав с наблюдательным пунктом главного командования. Между тем при Николае I войны ведутся такие, которые либо не пересекаются с интересами народа и потому непонятны ему, либо прямо ему враждебны. В соединении со встречным процессом явного в 30-е годы роста народного самосознания (Кольцов—одно из выражений этого процесса), и в частности роста солдатского самосознания и появления солдатской интеллигенции, это создает чисто русские исторические предпосылки для создания (независимо от Стендаля) новой баталистики. Некоторые ее черты мы видели уже в «Бородине», но там Лермонтов решал вопрос о новой народной оде, что лишь частично совпадает с нашим вопросом о новой повествовательной баталистике. Заслуга быть ее литературным инициатором навсегда останется за поэтом «Эрпели» (1830) и «Чир-Юрта» (1832)—за Полежаевым. У Полежаева перед нами ясно выступают две новые черты, обе основополагающего значения: 1) наблюдательный пункт поэта не совпадает с холмом, откуда главнокомандующий обозревает сражение; творческое сознание поэта равнозначно сознанию единичного участника сражения; 2) сознание это—солдатское сознание, равнодушное (в данном случае—в Бородинском сражении—это было бы не так) к общему замыслу и значению всей кавказской войны, но зато неравнодушное к походному быту и всем его мелким деталям. Уже отсюда надо выводить все другие черты: меткую наблюдательность, бытовое (а не патетическое) отношение к начальству:

Внезапно ожили солдаты;
Везде твердят: «в поход, в поход!»
Готовы. «Здравствуйте, ребята!»
«Желаем здравия». И вот
Выходят роты.

(«Эрпели»).

Так совершается выход ротного командира. На фоне недавней «Полтавы» это «и вот» (вместо пушкинского «и се...»), «здравия желаем» (вместо «далече грянуло ура»), это солдатское (а не государственно-историческое) отношение к походу представляют нечто совершенно новое; это отдаленный источник баталистики Толстого (тоже народно-солдатской), а ближайшим образом это зародыш баталистики «Валерика».

В «Валерике» Лермонтов сохраняет и обычное у Полежаева пятичастное деление описания; в описании первой стычки оно развернуто неполным образом: 1) лагерная жизнь до тревоги, 2) тревога: «чу—дальний выстрел...», 3) выход к бою или поход (подробно, с введением отрывков фраз: «что вьючить? где же капитан?.. Савельич! ой ли...», 4) бой (едва развито)

и 5) картина после боя (вовсе опущено, за незначительностью самой стычки). Но в описании главной битвы развитие отдельных частей— другое. Первая часть (до похода) опущена, вторая кратко намечена (с тем же, что и выше, «чу»), третья превратилась в глубокое изображение «грозного молчания» перед самим боем, четвертая описана без всяких деталей, развитием одного лишь образа «резни», а пятая (после боя) развита подробнее всех (предсмертный бред и смерть капитана, бытовые детали картины, нерассеявшийся пороховой дым и знаменитое «зачем?», ставящее под вопросительный знак сомнения моральный смысл всего описанного). Так предыдущая стычка (с подробным развитием первой части) и главный бой под Гехами (без первой части, но с широким развитием пятой) повествовательно дополняют одно другое. Не останавливаемся на вопросе о том, в какой мере какая часть была разработана Полежаевым и что из его поэм и как было использовано Лермонтовым. Гораздо важнее подобного нетрудного сличения выяснить смысл такого плана у Лермонтова. Смысл очевидный! Пафос самой битвы понизился. Как резались, неважно; важно, что это была резня. Что думали люди во время самой резни (целых два часа! в воде!)—тоже неважно, потому что ничего не думали, действовали, как автоматы, и потом остались только смутное воспоминание да отвращение. Зато каждая деталь картины и мыслей до и после боя важны, так как они говорят о нормальном, человеческом и неискаженном восприятии мира. Баталистика существенно меняется в своей основе, в самом отношении к войне и бою. Центром восприятия становится человек, а не общие государственные соображения; очевидно, они разошлись с человеком, потому что в «Бородине» мы видели как раз обратное: полное совпадение солдатской, единичной точки зрения и государственно-исторической, настолько полное, что поэт смог безбоязненно вручить солдату истолкование всемирно-исторического смысла

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ИЗМАИЛ-БЕЮ“
Акварель Т. Мавриной, 1937 г.
Литературный музей, Москва

события. Вот почему, без единого прямого слова осуждения, «Валерик»— это глубокое осуждение кавказских войн, выражающее непонятность, ненародность их, инстинктивно чувствуемую каждым солдатом, которому оставалось только исправно выполнять долг профессиональной чести. Новая баталистика «Валерика» выросла на почве этой безмолвно понятой, хотя и смутно, ненародности войн Николая I; чувство это было общесолдатским, но, конечно, оно охватывало и лучшую, наиболее близкую солдатам часть офицеров; автор «Валерика» и здесь—национальный поэт своей эпохи; «зачем?» не надо отрывать от места и времени и превращать, как делали это вся старая критика и наука, в общефилософскую абстракцию,—ведь не было этого «зачем?» в «Бородине»! Следовательно, новая баталистика вовсе не антипатриотична,—впрочем, это снова лучше всего доказывается не рассуждениями, а бесспорными литературными фактами: баталистика Толстого, иная по смыслу в кавказском цикле, в севастопольском цикле и в «Войне и мире», раскрывает до конца весь внутренний смысл разности баталистики в «Бородине» и «Валерике».

Имея в виду все эти предпосылки баталистики в «Валерике», в особенности их связь с историей России и политическим смыслом кавказских войн, можно наметить и главные черты нового батального стиля и, что сейчас особенно важно, его коренное отличие от пушкинского, несмотря на общий как будто принцип точности. Точность, действительно, поражающая. Отмечено, например, как чуждо и по-новому звучат голоса в густом громадном лесу:

И оживилися леса;
Скликались д и к о голоса
Под их зелеными шатрами...

Но не самим фактом точности решается вопрос, а стилистическим ее качеством.

Заметим прежде всего роль перерыва между одним элементом описания и другим. Есть место, где перерыв не только назван, но и полусюжетно инсценирован. После знаменитого: «жалкий человек, чего он хочет?.. зачем?», немедленно следует:

Галуб п р е р в а л мое мечтанье,
Ударив по плечу...

вслед за чем морально-политическое сомнение в войне резко обрывается и появляется эпизод, внутренняя тема которого—военно-бытовое сомнение в окончательности победы:

Чеченец посмотрел лукаво
И головою покачал.

Но ведь такой перерыв, хоть и не названный, имеется на всем протяжении рассказа, от одной детали к другой. Едва намечен разговор, слышный из солдатских палаток (кстати, деталь в описании лагерной жизни совершенно толстовская), как автор переходит к молящемуся татарину и к кружку татар; за этим сразу выстрел, тревога и сборы в наступление, описанные чередованием совершенно разнокалиберных черт: за обрывками солдатских фраз («где же капитан?.. дай огниво!»), т. е. деталями, казалось бы, несущественными, идут детали более общие, видные и слышные всем: барабан, музыка, артиллерия въезжает между колоннами. Тот же принцип отбора и в описании битвы под Гехами, например, в пятой части (после боя): смерть капитана, уборка тел, запах крови, и вдруг на полустих**

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ИЗМАИЛ-БЕЮ“
Акварель Т. Мавриной, 1937 г.
Литературный музей, Москва

...Генерал
Сидел в тени на барабане
И донесенья принимал...

т. е. снова чередование того, что могут увидеть и почувствовать все или многие, с тем, на что случайно набрел автор. Один раз этот принцип оставил свой явный след,—это как раз в стихе со знаменитым в русской грамматике примером галлицизма синтаксиса: «пройдя завалов первый ряд, стоял кружок...». Кто «прошел»?—автор. Следовательно, чередование следует порядку авторских впечатлений, а не порядку исторической или военной значительности события; не только чередование, но и состав впечатления. Так долгая двухчасовая битва описана как смутное, спутанное воспоминание резни, описана поэтому очень кратко (между тем как в старой баталистике именно она была бы подробно развернутым центром описания), а для подобной мелочи, как эпизод с генералом после боя, нашлась возможность ввести такую тонкую, отчетливую зрительную деталь, как «в тени»,—деталь скрыто-ироническую; самая битва занимает 10 стихов, а смерть капитана, т. е. явная частность, 25 стихов. Получается впечатление, что отбора вообще нет. Но это, конечно, не так; без отбора нет искусства; отбор в «Валерике» есть, тщательный и высокохудожественный, только норма его совсем иная. Со стороны жанра ее можно назвать беллетристической или очеркистской, а со стороны предпосылок этой нормы—отрицательно-батальной: лагерь, поход и битва становятся не военно-государственным, а военно-бытовым явлением, особым случаем коллективного поведения людей; здесь уже, в зародыше, «война» есть одна из двух граней жизни, а другая (у Лермонтова предполагаемая, у Толстого развернутая)—это «мир». Битва и война в смысловом отношении подчинены не понятию «государственности», а понятию «жизни». Насколько эта концепция выражает реальный процесс русской истории 30-х годов, мы видели выше.

Самый принцип отбора и чередования предполагает определенное мировоззрение. Поэтому деталь, которая в отдельности могла бы произвести

«пушкинское» впечатление, в соседстве с другой, инокачественной, приобретает другой смысл. Так, «генерал на барабане» появляется за общей картиной не рассеявшегося еще запаха крови, а за ним непосредственно следует панорама цепи гор, вслед за чем размышление о «жалком человеке». В таком окружении эта деталь повышается в своей зрительной отчетливости, но приобретает без единого прямого слова совершенно противоположный нравственный смысл. Такое моральное взаимовытеснение деталей, частей и эпизодов придает всему описанию совершенно не пушкинский стилистический характер: у Пушкина, как известно, один элемент поддержан другим, укреплен соседством с элементом однозначным, и все вместе поэтому слагается в однозначную картину (см. не только Полтавский бой, но и украинскую ночь в «Полтаве» и наводнение в «Медном всаднике»). Лермонтов же как раз разрушает эту однозначность, так что философское «зачем?» подготовлено всем рассказом, естественно из него вытекает и, еще вернее, невидимо присутствует с самого начала описательной части, от стиха «кругом белеются палатки». Точность элементов приводит вовсе не к точности целого (как было бы у Пушкина), а к своего рода его распаду, над которым остается неприкосновенной только личность зрителя—автора, носителя недоумения и вопроса «зачем?». Следовательно, это точность совсем иная—такая, от которой к стилю Толстого много ближе, чем к стилю Пушкина.

Вопрос об авторе—зрителе заставляет поставить вопрос о Стендале. Нет хронологических препятствий полагать, что в «Валерике» (1840) учтен батальный метод «Пармского монастыря» (1839). Нет и внутренних к тому препятствий, потому что родственность метода (изображается только то, что вошло в кругозор единичного лица) несомненна. Если это так, то традиционное сопоставление Стендаль—Толстой превратится в сложное сплетение трех параллелей: Стендаль—Лермонтов, Лермонтов—Толстой, Стендаль—Толстой. Но нет нужды ставить этот вопрос. Во-первых, была уже русская традиция такого метода (Полежаев), никак не связанная с французской литературой. Во-вторых, метод Стендаля есть метод изображения большой битвы, с необозримыми движениями стотысячных армий. Недаром Вогюэ, касаясь вопроса Стендаль—Толстой, приводит пример из описания Бородина, и пример несомненно доказательный. Для небольших же кавказских битв, в которых и единичный участник мог удобно видеть и детали и всю картину боя, Ватерлоо Стендаля не было Лермонтову нужно. Нет нужды вспоминать Стендаля и для кавказского цикла Толстого; «Набег», например, написан с соблюдением даже плана «Валерика». Влияние Стендаля несомненно лишь в «Войне и мире».

Действительный источник новой баталистики «Валерика»—народно-солдатский взгляд на войну (ср. с Полежаевым). В этом внутренняя связь повести с народно-патриотическими одами, анализировавшимися выше. Только там народно-солдатский взгляд был положительным и потому мог быть стилистически разрешен методом фольклорной точности, здесь же он лучше всего может быть определен понятием недоумения и потому стилистически разрешается методом внепатетической точности, морально обессиленной непрерывным сомнением. Но и там и тут историческая предпосылка второго стиля Лермонтова—движение к крестьянству, к крестьянской демократии, а говоря историко-литературно,—к Некрасову в первом случае, к Толстому во втором.

ЛЕРМОНТОВ В ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА

Статья Ивана Розанова

«Многих наук совершенство имеет свои пределы, но стихотворство иметь их не может».

Ломоносов

Русская стихотворная практика до сих пор использовала очень незначительную часть тех возможностей, которые мыслимы теоретически. Сила инерции, литературные традиции, облегчающие процесс творчества, но тормозящие выявление авторской индивидуальности, играют огромную роль даже у больших поэтов. Чем крупнее дарование поэта, чем успешнее преодолевает он устаревшие традиции, тем шире раздвигает он рамки общепринятого и дозволенного.

Стремление сказать что-то свое, что-то новое неотделимо у подлинного поэта от потребности сказать это как-то по-новому. Отсюда—непрерывное искание новых способов выражения, новых приемов стихотворной техники. Сами по себе эти искания еще не создают поэта, но без них немыслимо поэтическое творчество. Покорное следование готовым образцам, однообразие размеров, рифмовки и строфики всегда свидетельствует о скудости дарования.

Каждый крупный поэт непременно является в какой-то степени новатором не только по своей тематике, но и в стихотворной технике. Определить степень новаторства в стихотворной технике Лермонтова является задачей данного исследования. Стих Лермонтова изучался многими. Больше всего обращалось внимания на ритмику. Установлено наличие тех и иных размеров, систем рифмовки и т. д. Но важно не наличие тех или иных форм, а выяснение, что̀ именно из всего этого является характерным для Лермонтова. Только на фоне истории русского стиха могут выясниться и характерность лермонтовского стихотворства и степень его мастерства и новаторства.

История русского стиха никем еще не написана. Поэтому приходится ограничиться, на основе главным образом собственных наблюдений, краткой характеристикой тех явлений, которые имеют особенно существенное значение для определения оригинальности лермонтовского мастерства.

У каждого поэта свой ритм, но не в ритме оригинальность лермонтовского стиха. Андрей Белый, изучавший четырехстопный ямб русских поэтов, пришел к выводу, что лермонтовский ритм «соединяет как ритм Жуковского, так и ритм Пушкина... Два влияния, взаимно уравновешивающих друг друга, соединяются в нем в новое единство». Любопытно

сопоставить это с отзывом Андрея Белого о ритме Тютчева: «Тютчев вносит нечто совершенно новое в русский четырехстопный ямб».

О рифмах Лермонтова в Академическом издании его сочинений 1913 г. (V, 208) читаем: «Ранние стихотворения Лермонтова пестрят банальными, бедными и вообще неудачными рифмами; но далеко не всегда безукоризненна рифма и в произведениях последних годов!». Примеры якобы неудачных рифм, приводимые при этом (татарин—благодарен, думаю—угрюмую, росистым—свистом), доказывают как раз обратное: Лермонтов, как и следовало, руководился не начертанием слов, а их произношением. Конечно, у Лермонтова есть много рифм, которые не встречались у Пушкина, но за оригинальностью и новизной рифм он, повидимому, не гнался.

Своеобразие лермонтовского стиха гораздо ощутимее в его строфике и системах рифмовки, чем в самых рифмах. Поэтому при определении места Лермонтова в истории русского стиха надо начинать с рассмотрения систем его рифмовки и, отчасти, строфики. Этим вопросам и посвящена настоящая работа.

Власть традиций и сила инерции особенно заметно сказывались в наших системах рифмовки. В течение полутораста лет, вплоть до Ломоносова, русские стихотворцы и не подозревали, что можно пользоваться не только женскими рифмами. В одном рукописном руководстве к стихосложению, относящемся к первой половине XVIII в., читаем: «Рифмы не считаются хорошими, если последний слог или третий с конца имеют ударение», т. е. мужские и дактилические рифмы запрещались.

Реформатор русского стихосложения Ломоносов был реформатором и системы рифмовки. «Хотя до сего времени,—писал он,—только одни женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако сей заказ толь праведен в нашей версификации, так свойственен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной ноге скакать велел». Указав далее, что исключительно женские рифмы пришли к нам из Польши, а польские рифмы только и могут быть женскими, потому что таково ударение во всех польских словах, кроме немногих односложных, Ломоносов далее говорит: «В нашем языке толь же довольно на последнем и третьем, коль на предкончаемом слоге силу имеющих, слов находится: то для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть, и только одними женскими побрякивать, а мужских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?..». «Российские стихи,—писал Ломоносов,—также кстати красно и свойственно сочетоваться могут, как и немецкие. Понеже мы мужские, женские и тригласные рифмы иметь можем, то услаждающая всегда человеческие чувства перемена, оные между собой перемешивать пристойно велит, что я почти во всех моих стихах и чинил».

Стихотворная практика Ломоносова оказалась гораздо у́же его теории. Он, усвоив себе чередование женских стихов с мужскими, только один раз отступил от этого своего обыкновения, написав одну оду со сплошными мужскими рифмами, и ни разу не использовал старой, доломоносовской рифмовки, где были только женские рифмы.

Несмотря на очень лестную характеристику «тригласных», т. е. дактилических, рифм, которым, по словам Ломоносова, присущи «устремление» и «высота»,—а то и другое очень было бы уместно в одах,—ни одного

случая не только рекомендуемого им чередования тригласных рифм с другими, но и вообще ни одной дактилической рифмы у него нет.

Все это он, очевидно, предоставлял своим последователям; но последователи долгое время предпочитали итти по стопам Ломоносова, подражая его стихотворной практике, чем воспользоваться его указаниями о возможности разных систем рифмовки.

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ
Литография с рисунка И. Астафьева, 1883 г.
Литературный музей, Москва

«Ломоносов,—говорит Радищев,—уразумев смешное в польском одеянии наших стихов, снял с них несродное им полукафтанье. Подав хорошие примеры новых стихов, надел на последователей своих узду великого примера, и никто доселе отшатнуться от него не дерзнул».

Огромный авторитет Ломоносова и необычайная для того времени распространенность его сочинений,—он был единственным поэтом, стихотворения которого уже в XVIII в. выдержали несколько изданий,— а главным образом отсутствие у большинства его последователей той дерзости, о которой говорит Радищев, чтобы «отшатнуться» от «хороших примеров» (от добра добра не ищут),— определили на долгое время основные приемы русских стихотворцев.

Очень медленно и с большим запозданием получали права гражданства в русской стихотворной практике сплошные мужские рифмы, только однажды использованные Ломоносовым, и еще медленнее дактилические рифмы, которые он только рекомендовал, и сплошные женские, от которых он отталкивался.

В этом обогащении русского стиха новыми системами рифмовки, в освобождении от «самовольной нищеты» Лермонтову принадлежит довольно заметная и почетная роль.

I. ЛЕРМОНТОВСКИЙ ЯМБ

«Этот четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями, как в „Шильонском узнике“, звучит отрывисто, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергия и звучное, однообразное падение его удивительно гармонирует с сосредоточенным чувством...».

Белинский

Идейная насыщенность и лирическая напряженность лермонтовского творчества не могли не отразиться и на стиховых формах Лермонтова. Своеобразие лермонтовской рифмовки раньше всего и ярче всего проявилось в тяготении к сплошным мужским рифмам. В связи с этим четырехстопный ямб у Лермонтова зазвучал по-новому. Этот размер, начатый Ломоносовым, подхваченный Державиным и доведенный до небывалого совершенства Пушкиным, у подражателей Пушкина стал шаблоном, творчеством по линии наименьшего сопротивления.

Лермонтов немало упражнялся в нем, сохраняя часто обычную пушкинскую форму четверостишия и чередование женских и мужских рифм, или наоборот.

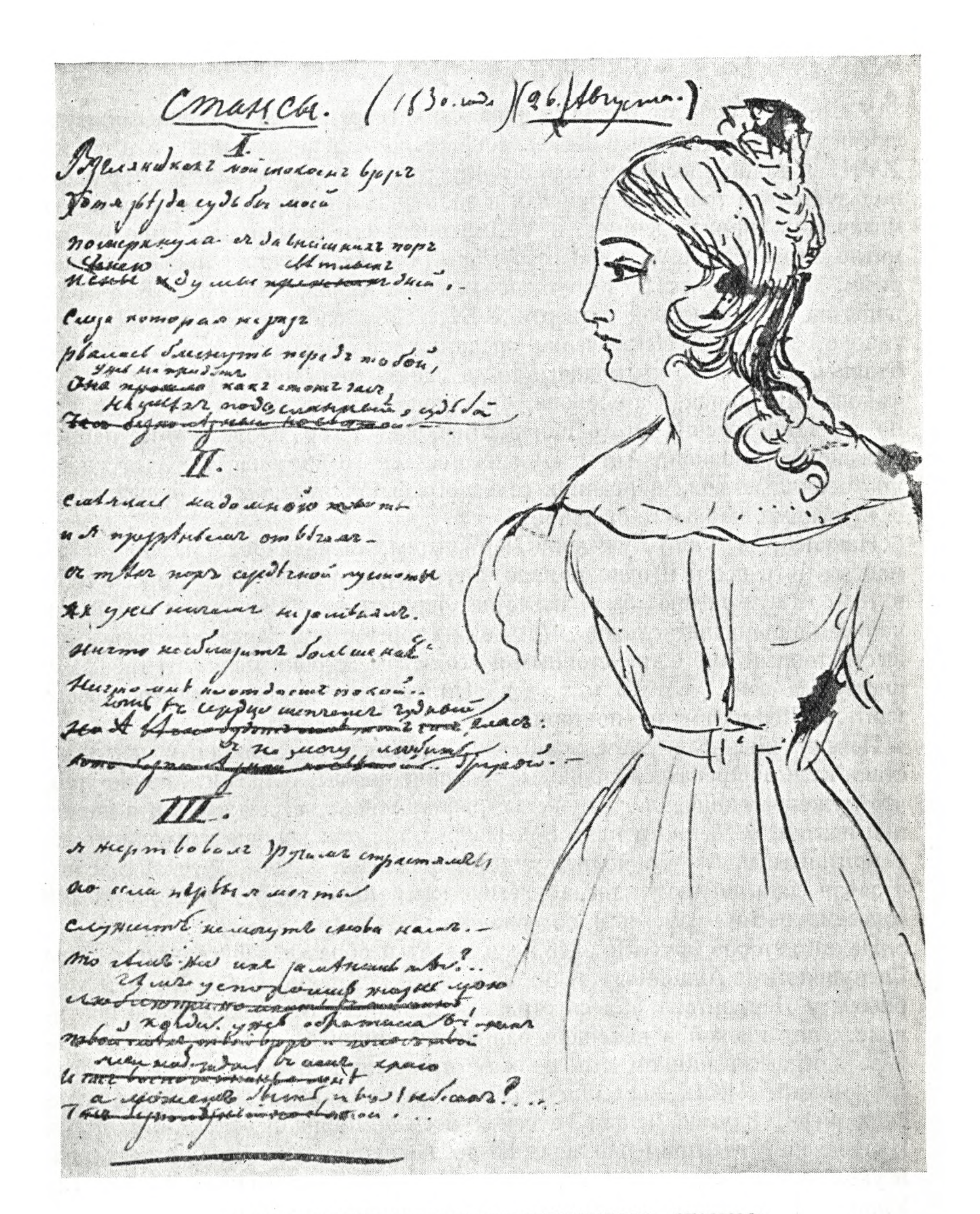
Но уже в 1829 г., в стихотворении «Он не красив, он не высок», он дает оригинальную сплошную мужскую рифмовку, и притом с внутренними рифмами:

Везде один, / природы сын,
Не знал он друга меж людей:
Так бури ток / сухой листок
Мчит жертвой посреди степей!..

В 1830 г. Лермонтов пишет много стихотворений такими формами ямба, каких еще не было у Пушкина: четырехстопным или пятистопным со сплошными мужскими рифмами[1]. Рифмы идут или чередуясь или попарно. Пятистопный ямб с такими рифмами Лермонтов впоследствии оставил, но четырехстопный разрабатывал и в зрелый период своей деятельности. Высшие достижения его в этой области—стихотворение «Завещание» («Наедине с тобою, брат») и поэма «Мцыри». Оба произведения 1840 г. Восхищение Белинского четырехстопным лермонтовским ямбом вызвано поэмой «Мцыри».

Сплошные мужские рифмы до Лермонтова встречались довольно редко. Своеобразие Лермонтова выяснить тут можно только на фоне истории такой рифмовки.

Первый пример, и пример блестящий, дал Ломоносов в своем знаменитом «Вечернем размышлении при случае великого северного сияния» (1743). Ода состоит из шестистиший с рифмовкой *ababcc*:



АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА „СТАНСЫ“
С ЗАРИСОВКОЙ Е. А. СУШКОВОЙ-ХВОСТОВОЙ

Институт литературы, Ленинград

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла влажна ночь,
Взошла на горы чорна тень,
Лучи от нас прогнала прочь.
Открылась бездна звезд полна:
Звездам числа нет, бездне дна.

У Ломоносова—это единственное стихотворение со сплошными мужскими рифмами. Пример Ломоносова не вызвал подражаний, и в поэзии XVIII в. такой способ рифмовки почти совсем не применялся. Державин пользуется им только в припевах к застольным песням, да отчасти в драматических произведениях, а у Дмитриева его совсем нет. Вполне понятно, что нет его и у Радищева, который вообще восставал против засилия рифм. Такое же отсутствие сплошных мужских рифм наблюдается у большинства поэтов первой четверти XIX в.: Батюшкова, Гнедича, Веневитинова, Рылеева. Исключение представляли только те поэты, которые брались за разработку модного тогда жанра «русской песни». У Митрофанова, Шаликова, Остолопова, Филимонова можно найти по одной или по две такие песни. Это одиннадцатисложный хорей ($5^1/_2$ стоп) с парной мужской рифмовкой. Автор «Досугов сельского жителя», Ф. Слепушкин, употреблял в своих описаниях сельского быта пятнадцатисложный хорей с мужскими парными рифмами.

Наконец, в книге учителя Лермонтова, Мерзлякова, «Песни и романсы» пять песен и один романс имеют мужские рифмы. Книга вышла в 1830 г. и, конечно, была известна Лермонтову. Мерзляков эти песни написал одиннадцатисложным ($5^1/_2$ стоп) хореем, в романсе же чередуются шестистопный ямб с трехстопным и все четные строки кончаются на одну рифму («в ней», «с ней» и т. д.). Ни того, ни другого размера своего учителя Лермонтов не повторил.

Почему именно в этом жанре — в подражаниях народным песням— стали культивироваться сплошные мужские рифмы, объяснить можно тем, что мужские окончания и мужские рифмы совсем не редки были в народной поэзии, особенно в плясовых песнях, где они хорошо гармонировали с притоптываньем, но поэты, культивировавшие жанр «русской песни», отдавая дань модному тогда элегическому настроению, обычно писали «русские песни» грустного содержания.

Не от авторов «русских песен» и не от изобразителей сельского быта Слепушкина и Алипанова ведут свое происхождение сплошные мужские рифмы у Лермонтова. Здесь отразилось раннее его знакомство в оригинале с английской и немецкой балладной лирикой, а в русской литературе предшественником его в этом отношении и многих других был Жуковский. Честь введения в обиход русской поэзии сплошных мужских рифм, помимо жанра «русской песни», принадлежит этому поэту. И произошло это примерно через 80 лет после первого опыта Ломоносова. Жуковский в 1820—1822 гг. напечатал шесть переводных баллад (из Уланда, Гёте, Вальтер-Скотта) с такой рифмовкой. Эти баллады можно отнести к трем типам строфики: 1) четырехстопный ямб, чередующийся с трехстопным с перекрестной рифмовкой; 2) четырехстопный амфибрахий с рифмовкой попарно; 3) четырехстопный анапест, чередующийся с трехстопным с перекрестной рифмовкой. Рифмы во всех трех типах только мужские.

Все эти баллады вызвали ряд подражаний.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ТАМБОВСКОЙ КАЗНАЧЕЙШЕ“

Картина маслом В. Тропинина, 1841 г.

Третьяковская галлерея, Москва

Пушкин начал пользоваться сплошной мужской рифмовкой после Жуковского. Если не считать стихотворных шуток, вроде «Мне изюм нейдет на ум» и т. д., и черновых набросков, то у Пушкина всего только пять стихотворений написаны с такой рифмовкой. Они сводятся к трем типам: 1) четырехстопный амфибрахий с парной рифмовкой: «Черная шаль», «Узник»—строфа заимствована у Жуковского; 2) исключительная по оригинальности и по красоте строфа «Обвала», повторенная в «Эхо»; 3) шестистишие «Не дай мне бог сойти с ума» с рифмовкой *aabccb*. Третий и шестой стих—трехстопный ямб, остальные—четырехстопный.

Громадный успех имел перевод Жуковским поэмы Байрона «Шильонский узник» (1821). В переводе сохранен размер оригинала—четырехстопный ямб с мужской рифмовкой. Позднее, в 1832 г., Жуковский дал еще один тип строфики со сплошными мужскими рифмами в переводе баллады Уланда «Рыцарь Роллон»—пятистопный дактиль.

Вслед за Жуковским и Пушкиным и другие начали писать стихи со сплошными мужскими рифмами. Особенно много писал очень популярный в свое время Иван Козлов. В книгу его «Стихотворений» 1828 г. вошло десять таких произведений, почти исключительно переводных. В конце 20-х годов все чаще стали появляться в журналах строфы начинающих поэтов с мужскими рифмами. Лермонтов не мог не знать по крайней мере двух таких произведений Полежаева: «Валтасар» («Московский Вестник» 1829) и «Песнь пленного ирокезца» («Галатея» 1829). Большой интерес к сплошным мужским рифмам проявил и Тютчев. В этом отношении он не уступает даже Козлову. У Козлова в течение всей его литературной деятельности можно отметить не менее 19 таких произведений, у Тютчева, также за всю его деятельность,—20. Меньше у Полежаева—14, у других еще меньше.

На этом фоне особенно бросается в глаза увлечение Лермонтова мужскими рифмами. Вот подсчет всего наличия лирических его произведений со сплошными мужскими рифмами[2]: 1829 г.—2, 1830 г.—37, 1831 г.—20, 1830—1831 гг.—13, 1832 г.—7, 1836 г.—1, 1840 г.—2, 1841 г.—1, итого 83 лирических стихотворения. Если прибавить 6 поэм (четыре из них относятся к 1830 г.: «Джюлио», «Литвинка», «Исповедь», «Последний сын вольности»; одна к 1835—1836 гг.—«Боярин Орша»; одна к 1840 г.—«Мцыри») и пародию «Югельский барон», написанную вместе с В. Анненковой, то получится общее число—90. Такого числа не наберется ни у какого другого русского поэта.

Из этих 90 произведений 12 написаны трехсложными размерами (о них речь будет в следующей главе), а остальные, т. е. 78 произведений, представляют собой разные виды ямба.

Поражают разнообразие и большая самостоятельность лермонтовской строфики. От Жуковского он унаследовал только два типа ямба. На первом месте по степени важности надо поставить влияние «Шильонского узника».

В связи с характером английского языка и обилием в нем односложных слов мужские рифмы очень свойственны английской поэзии. Байрон в «Шильонском узнике» не очень придерживался парной рифмовки: местами он дает перекрестные рифмы, кое-где получается не двойная, а тройная рифма. Жуковский же строго выдержал везде парную рифмовку. Так же строго выдержал ее Подолинский в своей поэме «Нищий» (1830).

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БОЯРИНУ ОРШЕ“
Рисунок А. Волкова, 1853 г.
Литературный музей, Москва

Лермонтов в своих поэмах 1828 и 1829 гг. еще не прибегал к мужской рифмовке, но в 1830 г. все поэмы, кроме только начатой и брошенной «Две невольницы», он пишет мужскими рифмами. Поэма «Джюлио» написана пятистопным ямбом с парной, а во многих местах с тройной рифмовкой, напр.:

Как часто, мучим жаждой огневой,
Я утолить ее не мог водой
Задохшейся и теплой и гнилой...

Позднее Лермонтов признавался: «Я без ума от тройственных созвучий». Это пристрастие видно уже в поэмах 1830 г. В следующей поэме—«Литвинка» тот же пятистопный ямб, но Лермонтов везде строго выдерживает парную рифмовку, как в «Шильонском узнике» в переводе Жуковского. В третьей поэме—«Исповедь» мы имеем первоначальный набросок того же замысла, который в конце концов воплотился в поэму «Мцыри». Некоторые строки перенесены были буквально:

Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел—благодарю...

В четвертой поэме 1830 г., также написанной четырехстопным ямбом,—«Последний сын вольности» Лермонтов практикует вольное чередование мужских рифм. В его поэмах 1831—1834 гг. мы не находим уже сплошных мужских рифм, но он возвращается к ним в «Боярине Орше» (1835—1836), где стих формально уже не отличается от «Мцыри», только менее эмоционален и напряжен. Размером «Мцыри» написаны четыре лирических стихотворения Лермонтова 1830—1832 гг.

Очень мало, только два раза, использовал Лермонтов модную тогда строфу баллады «Гаральд», переведенной Жуковским в 1816 г. из Уланда:

Перед дружиной на коне
Гаральд, боец седой,
При свете полныя луны
Въезжает в лес густой...

Такое же чередование четырехстопного ямба с трехстопным представляет и вольный перевод Жуковского из Гёте «Рыбак» (1818).

Строфа «Гаральда» и «Рыбака» была вскоре затем целым рядом поэтов повторена. В «Стихотворениях Козлова» 1828 г. целых четыре стихотворения (из Байрона, Т. Мура и др.) написаны этим же размером. Более оригинально зазвучал тот же размер у Дельвига—«Прекрасный день, счастливый день» и «Когда, душа, просилась ты» и у Баратынского—«Взгляни на лик холодный сей».

Прекрасный день, счастливый день!
И солнце и любовь!
С нагих полей сбежала тень,
Светлеет сердце вновь.

Благодаря резким цезурам в первой и третьей строках стих звучит иначе, чем в «Гаральде» Жуковского. Пушкин был в восторге от этого стихотворения Дельвига. Самое стихосложение, по замечанию Пушкина (см. «Воспоминания» А. П. Керн), удивительно верно передает чистое и светлое чувство любви. Совсем иначе у Лермонтова. В его балладе «Могила бойца» больше близости к «Гаральду»:

Он спит последним сном давно,
Он спит последним сном,
Над ним бугор насыпан был,
Зеленый дёрн кругом...

Тот же размер в стихотворении «Вечер» («Когда садится алый день»), но в балладе «Гость» Лермонтов дает другую строфу: шестистишие.

Кларису юноша любил,
Давно тому назад.
Он сердце девы получил;
А сердце—лучший клад.
Уж громкий колокол гудёт,
А в церкви поп с венцами ждет...

Здесь еще очень чувствуется Жуковский. Но совершенно по-лермонтовски звучит прекрасное стихотворение 1831 г. «У ног других не забывал». Оно состоит из трех восьмистиший, где восьмые строки тождественны: люблю, люблю одну...

У ног других не забывал
Я взор твоих очей;
Любя других, я лишь страдал
Любовью прежних дней;
Так память, демон-властелин,
Всё будит старину,
И я твержу один, один:
Люблю, люблю одну!—

Четыре раза Лермонтов дает чередование четырехстопного ямба с трехстопным, но только один раз повторяется, повторяя в то же время строфику баллады Жуковского «Гаральд».

Чаще всего Лермонтов пользуется сплошной мужской рифмовкой в четырехстопном ямбе, затем в пятистопном. В первом случае чаще всего

мы имеем четверостишие с чередующимися рифмами, реже двустишия с парной рифмовкой. Наоборот, в пятистопном ямбе чаще двустишия с парной рифмовкой, реже четверостишия с чередованием рифм. По годам это распределяется так:

	Четырехст. ямб *abab*	Четырехст. ямб *aabb*	Пятистопн. ямб *abab*	Пятистопн. ямб *aabb*	Всего
1829	—	—	—	—	—
1830	14	1	—	10	25
1831	4	3	2	1	10
1830—1831	1	—	—	—	1
1832	—	1	—	2	3
Итого . . .	19	5	2	13	39

Другие строфические виды ямбов со сплошными мужскими рифмами встречаются у Лермонтова в единичных случаях.

Стихотворение 1829 г. «Он не красив, он не высок», которое благодаря внутренним рифмам имеет рифмовку *aabccb* или *abbacc*, в эту таблицу не включено.

Перечислю стихотворения, включенные в эту таблицу.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ТАМБОВСКОЙ КАЗНАЧЕЙШЕ“
Рисунок К. Флавицкого, 1862 г.
Русский музей, Ленинград

1830 г. 1. На жизнь надеяться страшась
Живу, как камень меж камней...

2. Прости! коль могут к небесам
Взлетать молитвы о других...

3. Посвящение.
Прими, прими, мой грустный труд
И, если можешь, плачь над ним...

4. Посвящение.
Тебе я некогда вверял
Души взволнованной мечты...

5. Все тихо—полная луна
Блестит меж ветел над прудом...

6. Песнь барда.
Я долго был в чужой стране,
Дружин Днепра седой певец...

7. Вблизи тебя до этих пор
Я не слыхал в груди огня.

8. Чума в Саратове.
Чума явилась в наш предел;
Хоть страхом сердце стеснено...

9. Плачь! плачь! Израиля народ,
Ты потерял звезду свою...

10. Стансы.
Взгляни, как мой спокоен взор,
Хотя звезда судьбы моей...

11. Ночь.
Один я в тишине ночной;
Свеча сгоревшая трещит...

12. Когда к тебе молвы рассказ
Мое названье принесет...

13. Передо мной лежит листок
Совсем ничтожный для других...

14. 30 июля (Париж) 1830 года.
Ты мог быть лучшим королем,
Ты не хотел...

1831 г. 15. Надежда.
Есть птички рая у меня.
На кипарисе молодом...

16. Метель шумит и снег валит,
Но сквозь шум ветра дальний звон...

17. Пора уснуть последним сном,
Довольно в мире пожил я...

18. Я не люблю тебя; страстей
И мук умчался прежний сон...

1830—1831 гг. 19. Не медли в дальней стороне,
Молю, мой друг, спеши сюда.

Иная рифмовка, как видно уже по первым двум строкам, в нижеследующих стихотворениях:

1830 г. 1. Отрывок.
Приметив юной девы грудь,
Судьбой случайной, как-нибудь...

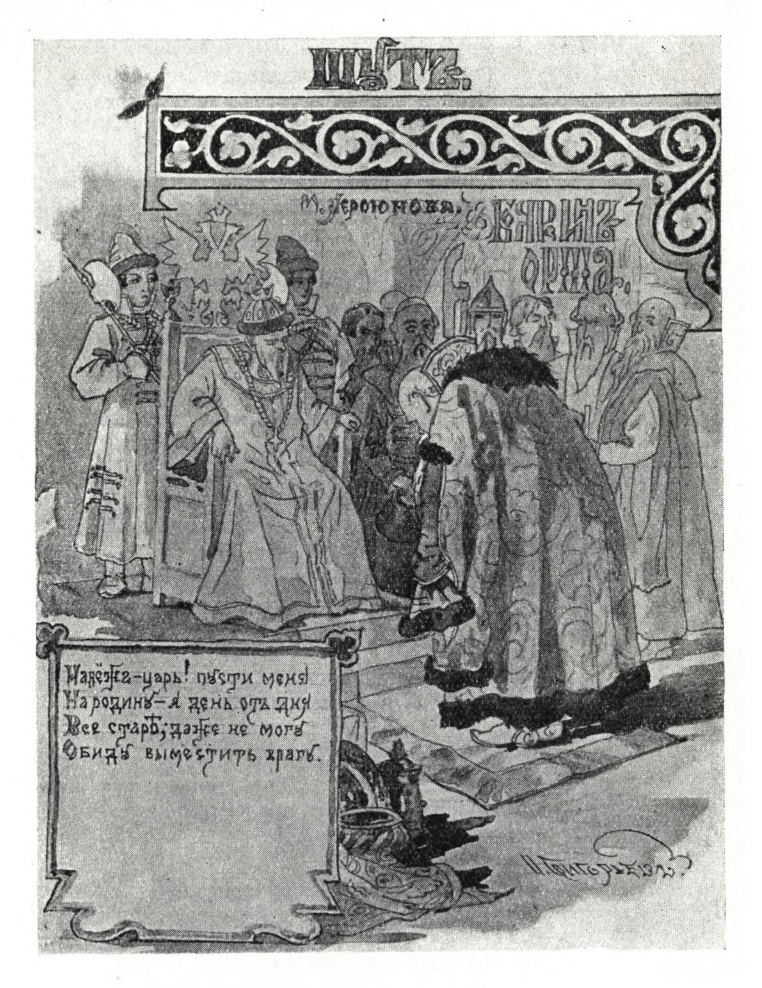


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БОЯРИНУ ОРШЕ“
Акварель П. Григорьева для обложки журнала „Шут“, 1897 г.
Литературный музей, Москва

1831 г. 2. Пусть я кого-нибудь люблю:
Любовь не красит жизнь мою.

3. Как дух отчаянья и зла
Мою ты душу обняла...

4. Есть у меня твой силуэт,
Мне мил его печальный цвет...

1832 г. 5. Люблю я цепи синих гор,
Когда, как южный метеор...

Кроме простейших видов строфики, четверостиший или двустиший, были и более сложные, напр., оригинальное шестистишие с тройственными созвучиями:

Когда бы встретил я в раю
  На третьем небе образ твой,
Он душу бы пленил мою
  Своей небесной красотой;
И я б в тот миг (не утаю)
  Забыл о радости земной...

Этот опыт перекликается с рифмами песни рыбки в поэме «Мцыри».

Для пятистопного ямба, в отличие от четырехстопного, Лермонтов считает наиболее удобной парную рифмовку, т. е. форму двустиший.

1830 г. 1. Звезда.

Светись, светись, далекая звезда,
Чтоб я в ночи встречал тебя всегда...

2. Вечер после дождя.

Гляжу в окно: уж гаснет небосклон.
Прощальный луч на вышине колонн...

3. Наполеон.

В неверный час, меж днем и темнотой,
Когда туман синеет над водой...

4. Очи NN.

Нет смерти здесь; и сердце вторит нет;
Для смерти слишком весел этот свет.

5. Утро на Кавказе.

Светает—вьется дикой пеленой
Вокруг лесистых гор туман ночной...

6. Прости, мой друг!.. как призрак я лечу
В далекий край: печали я ищу...

7. В Воскресенске.

Оставленная пу́стынь предо мной
Белеется вечернею порой...

8. Ночь.

Темно. Все спит. Лишь только жук ночной
Жужжа в долине пролетит порой...

9. Кладбище.

Вчера до самой ночи просидел
Я на кладбище, все смотрел, смотрел...

10. Предсказание.

Настанет год. России черный год,
Когда царей корона упадет...

1831 г. 11. Портрет.

Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен...

1830—1831 гг. 12. Сон.

Я видел сон: прохладный гаснул день,
От дома длинная ложилась тень...

13. Смерть.

Оборвана цепь жизни молодой,
Окончен путь, бил час, пора домой...

Гораздо меньше четверостиший пятистопного ямба с чередованием рифм. Очевидно, Лермонтов считал, что здесь получаются слишком большие расстояния между созвучиями и рифмы плохо ощущаются; недаром строки шестистопного ямба, как правило, рифмуются попарно.

К 1831 г. относятся два случая пятистопного ямба с чередованием мужских рифм:

1. Кто видел Кремль в час утра золотой,
Когда лежит над городом туман...

2. О, не скрывай! ты плакала об нём—
И я его люблю; он заслужил...

Первое состоит из одного четверостишия и, вероятно, не закончено, второе—из двух.

Другие типы—шестистишие с чередованием *ababcc*: «Итак, прощай! впервые этот звук» (1830), «Не смейся, друг, над жертвою страстей» (1830—1831); восьмистишие с рифмовкой *abababcc* (октава)—4 случая: «Зачем семьи родной безвестный круг» (1830), «Бульвар» (1830), «Чума» (1830), «Арфа» (1830—1831); восьмистишие с рифмовкой *ababccdd*—5 случаев: «Моя душа, я помню, с детских лет» («1831 г. июня 11-го»), «Я видел тень блаженства, но вполне...» (1831), «Ты слишком для невинности мила» (1831), «Склонись ко мне, красавец молодой» (1832), «Она была прекрасна как мечта» (1832) и, наконец, десятистишие, состоящее из двух четверостиший с перекрестными рифмами плюс два дополнительных стиха, рифмующих между собой; таков один случай: «Блистая пробегают облака» («7 августа 1831 г.»).

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ „ТРИ ПАЛЬМЫ“
Рисунок И. Репина, 1884 г.
Витебский музей

Все это стихотворения с равностопными строками. Добавление хотя бы одной строки, более короткой, сразу оживляет размер и вносит элемент мелодичности. Таков один пример, относящийся к последнему году увлечения Лермонтова сплошными мужскими рифмами (1832),—«Прощание».

Не уезжай, лезгинец молодой;
Зачем спешить на родину свою?—
Твой конь устал, в горах туман сырой;
А здесь тебе и кровля и покой—
И я тебя люблю!..

Таким образом, один только пятистопный ямб со сплошными мужскими рифмами дает у юноши-Лермонтова на 28 стихотворений 7 разных типов. Ни одного из шедевров Лермонтова мы тут не находим, и характерно, что после 1832 г. Лермонтов ни разу ни к одному из этих типов не возвращается.

Два раза встречается двухстопный ямб с перекрестными мужскими рифмами:

Прости, прости!
О сколько мук
Произвести
Сей может звук.

То же в стихотворении «Звезда» («Вверху одна...»).

Трехстопный ямб ни разу не встречается[3], но шестистопный (тоже два случая) имеет постоянную цезуру после третьей стопы и для слуха может восприниматься как трехстопный ямб с нерифмующимися нечетными строками. Так в стихотворении 1830—1831 гг. «Я видел раз ее в веселом вихре бала» и еще более удачном «Романсе» 1832 г.

Стояла серая скала / на берегу морском;
Однажды на чело ее / слетел небесный гром.

Каждая половина стиха может восприниматься как отдельный стих и графически могла бы быть изображена так (цитирую из продолжения):

Вновь двум утесам не сойтись,—
Но всё они хранят
Союза прежнего следы,
Глубоких трещин ряд.

Вольной рифмовки, т. е. совмещения в одном лирическом произведении перекрестных рифм с опоясными и смежными, юный Лермонтов, в отличие от Пушкина, вообще не долюбливает. Исключение—два стихотворения 1830 г.: «Кавказу» и «Гроза шумит в морях с конца в конец». Первое—четырехстопный ямб, второе—пятистопный.

Обращает на себя внимание, что Лермонтов не написал со сплошными мужскими рифмами ни одного полного стихотворения хореем, в отличие от некоторых своих современников, напр., от Полежаева; ямб он исчерпал как никто другой. В период зрелого творчества, т. е. начиная с 1836 г., он не так уж увлечен мужскими рифмами, как в 1830—1831 гг., но несколько шедевров—«Русалка», «Портрет» и поэма «Мцыри»—сто́ят всех прежних его увлечений. О «Русалке» речь еще будет впереди; относительно же «Портрета» и «Завещания» (оба относятся к 1840 г.) можно сказать, что «Портрет»—оглядка на прошлое творчество. Оно явилось окончательной обработкой нескольких юношеских стихотворений. «Завещание» («Наедине с тобою, брат»)—наоборот: это шаги в новом направлении. По этому стихотворению можно предполагать, как развивалась бы его лирика в дальнейшем.

Из мелких стихотворений Лермонтова, написанных мужскими рифмами четырехстопным ямбом, всего замечательнее бесспорно его «Завещание» (1840), где поэту удалось с предельным мастерством использовать разговорную природу ямба. Замечательны простота и правдивость лексики и синтаксиса: все эти «да что ж?», «ну кто бы ни спросил», «сказать по правде»—игра созвучиями типа «очень—озабочен», как это бывает и в разговорной речи.

II. ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ С МУЖСКИМИ РИФМАМИ

> «Трехсложные стопы... гораздо естественнее в русском языке, чем ямб и хорей».
>
> Чернышевский

Трехсложные размеры с мужскими рифмами введены были в обиход русской поэзии Жуковским. Относительно амфибрахия следует заметить, что он вообще, с какой бы то ни было рифмовкой, до Батюшкова и Жуковского не был в употреблении. Ломоносов совсем не предполагал возможности существования в русской поэзии амфибрахия. И долгое время наши теории словесности, вроде, например, популярного

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ „ПРОРОК“
Рисунок И. Репина, 1890 г.
Третьяковская галлерея, Москва

в XVIII в. учебника Аполлоса, игнорировали этот размер. Даже в знаменитом «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова, вышедшем в 1821 г., т. е. когда Батюшков и Жуковский уже дали удачные примеры амфибрахия и вслед за Жуковским Пушкин написал этим размером сразу получившую необычайную популярность «Черную шаль», составитель словаря упоминает о стопе «амфибрахий» у древних греков, но ничего не говорит о существовании у нас амфибрахических стихов. Практика обгоняла теорию. Востоков указывал, что первым дал у нас образец амфибрахия Мерзляков в своих переводах с древнегреческого в 1809 г., но Востоков ошибался. Первые амфибрахии появились уже у Сумарокова, но они прошли бесследно для последующих поэтов. Переводы Мерзлякова с древнегреческого имели скорее экспериментальное, чем поэтическое значение. Гораздо музыкальнее были амфибрахии у Батюш-

кова, давшего (до 1814 г.) вольный перевод из итальянского поэта Касти «Радость», где рифмованные стихи переведены без рифм, а только с дактилическими окончаниями.

Любимца Кипридина
И миртом и розами
Венчайте, о юноши,
И девы стыдливые!

Об этих стихах Пушкин отозвался с похвалой: «Вот батюшковская гармония».

В «Опытах» Батюшкова (1817), кроме этого стихотворения, помещен также перевод с французского из Мильвуа «Гезиод и Омер—соперники». Размер в этой элегии меняется; вначале (первые 22 стиха) мы находим амфибрахий:

Народы как волны в Халкиду текли,
Народы счастливой Эллады!
Там сильный владыка над прахом отца,
Окончa печальны обряды,
Ристалище славы бойцам отверзал.

И об этой элегии Пушкин отозвался сочувственно: «Вся элегия превосходна—жаль, что перевод». Этот размер повторен был Пушкиным в «Песне о вещем Олеге», но четверостишие было заменено шестистишием, добавлены были две строки, рифмующие между собой.

В той же книге «Опытов» есть еще один пример амфибрахия—«Песнь Гаральда смелого»:

Мы, други, летали по бурным морям,
От родины милой летали далеко!..

Здесь очень оригинальная строфа—девятистишие с рифмовкой *abbacdcde*. Девятый стих ни с чем не рифмует, он другого размера и, повторяясь в каждой строфе, является, в сущности, припевом. Здесь вместо амфибрахия ямб:

А дева русская Гаральда презирает.

Как правило, очень оригинальные строфы (напр., «Обвал» Пушкина) не вызывают подражания. Повторения такой строфы я нигде не видал[4].

Перехожу к Жуковскому. В его «Стихотворениях», изданных в 1818 г., уже целых девять стихотворений, написанных амфибрахием. Особым новшеством было введение сплошных мужских рифм в некоторых из них.

Хронологически первой была баллада Уланда «Мщение», переведенная в 1816 г., напечатанная в 1820 г. в журнале «Невский Зритель», потом вошедшая в трехтомное собрание «Стихотворений» В. Жуковского (1824):

Изменой слуга паладина убил:
Убийце завиден сан рыцаря был.
Свершилось убийство ночною порой,
И труп поглощен был глубокой рекой.

Тем же размером, с той же парной рифмовкой переведена была Жуковским баллада Уланда «Три песни» (1816):

Споет ли мне песню веселую скальд?
Спросил, озираясь, могущий Освальд.
И скальд выступает на царскую речь,
Под мышкою арфа, за поясом меч...

В оригинале нет ни «Освальда», ни «скальда», появившихся у Жуковского, вероятно, ради звучности рифм. И система рифмовки в оригинале другая—за двумя мужскими рифмами идут две женские:

In der hohen Hal' sass König Sifrid:
«Ihr Harfner! wer weiss mir das schönste Lied?».
Und ein Jüngling trat aus der Schaar behende,
Die Harf' in der Hand, das Schwert an der Lende.

Очевидно, парная рифмовка баллады «Мщение» так полюбилась переводчику, что он также двустишиями с мужскими рифмами заменил четверостишия «Трех песен» Уланда.

В 1818 г. Жуковский тем же размером переводит «Лесного царя» Гёте. Во всех трех случаях Жуковский выровнял немецкий стих в правильный

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ „ПРОРОК"
Рисунок И. Репина, 1890 г.
Частное собрание, Москва

амфибрахий; там, где в оригинале были перебои (немецкий дольник),—

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind,—

у Жуковского правильный четырехстопный усеченный амфибрахий:

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой...

Переводы эти имели успех, особенно «Лесной царь», и вскоре стали появляться баллады, написанные тем же размером. Таковы знаменитая «Черная шаль» Пушкина и его же «Узник» («Сижу за решеткой в темнице сырой») и четыре стихотворения Ивана Козлова.

К Альпам
(с французского).

Оплот неприступный гранитных холмов,
В державном величьи, с рожденья веков...

Еврейская мелодия
(из Байрона).

Бессонного солнца в тумане луна,
Горишь ты далеко, грустна и бледна...

Ирландская мелодия
(из Т. Мура).

Луч ясный играет на светлых водах,
Но тьма под сияньем и холод в волнах...

Романс
(из Мура).

Есть тихая роща у быстрых ключей,
И днем там и ночью поет соловей...

Эти переводы Жуковского и Козлова, а особенно оригинальные произведения Пушкина, приобретшие совершенно исключительную популярность,—и «Черная шаль» и «Узник» вошли в фольклор,—привили русской поэзии эту строфу (она встречается у С. Аксакова, Дельвига, Тютчева и очень многих других), и не было ничего удивительного, что один из двух самых ранних опытов Лермонтова применить сплошные мужские рифмы примыкал к этому модному типу; это сделанный им в 1829 г. вольный перевод баллады Шиллера «Водолаз», или «Кубок», как назвал Жуковский свой перевод шиллеровской баллады, сделанный в 1831 г., т. е. двумя годами после Лермонтова. Шестистишия, где четыре первых стиха имеют чередование мужских рифм, а пятый и шестой стих—рифмы женские, Лермонтов переводит двустишиями со сплошными мужскими рифмами:

Над морем красавица-дева сидит;
И к другу ласкаяся, так говорит:
«Достань ожерелье, спустися на дно;
Сегодня в пучину упало оно!
Ты этим докажешь свою мне любовь!».
Вскипела лихая у юноши кровь...

В этой лермонтовской балладе видна попытка соединения двух сюжетов Шиллера: не только его «Водолаза», но и «Перчатки». И содержание и форма, как мы видим, несамостоятельны.

В следующем году (1830) таким же размером Лермонтов пишет уже не перевод, а оригинальное стихотворение «Крест на скале». Здесь уже есть образы и выражения, характерные для позднейшего Лермонтова, напр., последнее двустишие:

И после я сбросил бы цепь бытия
И с бурею братом назвался бы я!—

Вспоминаются другие лермонтовские строки и рифмы более поздние, напр., из «Желания» 1832 г.:

И надменно сброшу я
Образованности цепи
И вериги бытия...

а также из «Мцыри»:

...я как брат
Обняться с бурей был бы рад.

Необходимо отметить, что Лермонтов к этому размеру, слишком всем знакомому по «Черной шали» Пушкина и «Лесному царю» Жуковского, ни разу потом не возвращается.

Другой тип сплошных мужских рифм в трехсложных размерах дает сделанный Жуковским перевод баллады «Замок Смальгольм» Вальтер-Скотта (1822). Здесь чередование четырехстопного анапеста с трехстопным. Во многих местах щедро даны внутренние рифмы, напр.:

Я не властен притти, я не должен притти,
Я не смею притти (был ответ).
Пред Ивановым днем одиноким путем
Я пойду... Мне товарища нет.
О, сомнение прочь! безмятежная ночь
Пред великим Ивановым днем
И тиха и темна, и свиданьям она
Благосклонна в молчанье своем.
Я собак привяжу, часовых уложу...

До этого почти никто из русских поэтов не писал анапестом.

Успех этой баллады был также очень велик, что доказывается рядом пародий на нее (Дельвига, Бахтурина и др.). Есть пародия и у Лермонтова. Она называется «Югельский барон» и была только начата Лермонтовым, а продолжена В. Анненковой.

Но «Замок Смальгольм» («Иванова ночь») мог поразить современников и внутренними рифмами. Во всяком случае Жуковского, а не Пушкина, с его переводной балладой «Будрыс и его сыновья», где также есть внутренние рифмы, надо считать предшественником Лермонтова в этом отношении. Перевод «Будрыса» появился в 1834 г., а Лермонтов, как уже упоминалось, начинает пользоваться внутренними рифмами (в ямбах)

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К „ХАДЖИ АБРЕКУ"
Рисунок Л. Пастернака, 1891 г.
Местонахождение оригинала неизвестно

с 1829 г. Таков его «Портрет» («Он не красив, он не высок»), где конец звучит так:

Все проклял **он** как лживый **сон**,
Как призрак дымные мечты.
Холодный **ум**, средь мрачных **дум**,
Не тронут слезы красоты.
Везде **один**, природы **сын**,
Не знал он друга меж людей...

То же в «Еврейской мелодии» (1830):

Я видал **иногда**, как ночная **звезда**...

Отчасти в балладе: «Берегись! берегись! над бургосским путём...».

У юного Лермонтова пять амфибрахических стихотворений с мужской рифмовкой и четыре разных типа. Только один тип, более ранний, тип «Мщения» и «Черной шали», один раз повторяется («Над морем красавица»—1829 и «Крест на скале»—1830).

Уже в 1830 г. Лермонтов начинает искать других способов построения строфы и пишет «Кавказ».

Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:
Как сладкую песню отчизны моей,
    Люблю я Кавказ.

В стихотворении три строфы, причем каждая кончается той же пятой строкой: «Люблю я Кавказ».

В следующем году Лермонтов пробует чередовать четырехстопный амфибрахий с трехстопным, один раз чередуя рифмы:

Довольно любил я, чтоб вечно грустить,
    Для счастья же мало любил,
Но полно, что пользы мне душу открыть,
    Зачем я не то, что я был?

Другой раз он рифмует попарно. Это знаменитый «Ангел»:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

Амфибрахий, как я говорил в другом месте[5], был в 20-х и 30-х годах излюбленным размером для баллад. Гораздо интереснее другое явление у Лермонтова: его тяга к довольно редкому тогда размеру—к анапесту в сочетании с амфибрахием.

У Лермонтова целых шесть таких стихотворений, что указывает на упорство его в желании овладеть этой нетрадиционной формой. Упорство это увенчалось успехом, так как шестым является «Русалка» 1836 г., признанная им достойной печати и вошедшая в книжку его «Стихотворений» 1840 г. Но и пять предыдущих опытов по пути этого достижения, не вполне удовлетворивших взыскательного автора, не лишены крупных достоинств.

К 1830 г. относятся «Еврейская мелодия», «Челнок» и «Берегись! берегись! над бургосским путём», к 1830 или 1831 г.—«Земля и небо», к 1831 г.—наиболее популярное из всех после «Русалки» «Зачем я не птица, не ворон степной».

В «Еврейской мелодии» амфибрахием написаны только вторые строки каждого четверостишия, остальные строки—анапестом. Первые и третьи строки представляют собой четырехстопный амфибрахий с цезурой после

второй стопы. Только в третьей строке второго четверостишия нехватает вначале одного слога. Есть внутренние рифмы: первая половина стиха до цезуры рифмует со второй. Четвертые строки—трехстопный анапест.

Даны разрядкой внутренние рифмы, а также строки трехстопного амфибрахия.

Я видал иногда, / как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит;
Как трепещет в струях, / и серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит.
Но поймать ты не льстись / и ловить не берись:
Обманчивы луч и волна.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ТАМБОВСКОЙ КАЗНАЧЕЙШЕ"
Рисунок К. Трутовского, 1891 г.
Институт литературы, Ленинград

Мрак тени твоей / только ляжет на ней—
Отойди ж—и заблещет она.
Светлой радости так / беспокойный призрак
Нас манит под хладною мглой;
Ты схватить—он шутя / убежит от тебя!
Ты обманут—он вновь пред тобой.

В стихотворении «Челнок» строфа состоит из четырех строк амфибрахия и одной анапеста. Четырехстопный амфибрахий во вторых и четвертых строках сменяется трехстопным, но кое-где, а именно 1-я, 3-я и 5-я строки первой строфы и 3-я и 4-я четвертой, не амфибрахий, а анапест. Ни по языку («...ток кровяной ...не держит опасности страх»), ни по рифмам, почти нигде не имеющим опорных согласных («грозой—волной», «покров—гробов», «ногах—страх»), стихотворение не могло, конечно, удовлетворить автора.

В переводе байроновской баллады, состоящей из восьмистиший, Лермонтов объединяет приемы двух предыдущих стихотворений. Здесь есть и внутренние рифмы в 5-х и 7-х строках и беспорядочное смешение амфибрахических и анапестических строк. Первая строфа имеет такой вид:

Берегись! берегись! над бургосским путём
    Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
    Панихиду о прошлых годах.
Когда Мавр п р и ш е л / в наш родимый д о л,
    Оскверняючи церкви порог,
Он без дальних с л о в / выгнал всех ч е р н е ц о в;
    Одного только выгнать не мог.—

Переведя две с половиной строфы, Лермонтов не стал продолжать этого опыта.

В стихотворении «Земля и небо» Лермонтов старается выдержать симметрию в чередовании строк амфибрахия со строками анапеста.

В первой строфе нечетные строки—амфибрахий, а четные—анапест, а во второй строфе как раз наоборот. Отмечаю анапест разрядкой:

Как землю нам больше небес не любить?
    Н а м н е б е с н о е с ч а с т ь е т е м н о;
Хоть счастье земное и меньше в сто раз,
    Н о м ы з н а е м, к а к о е о н о.

О н а д е ж д а х и м у к а х б ы л ы х в с п о м и н а т ь
    В нас тайная склонность кипит;
Н а с т р е в о ж и т н е в е р н о с т ь н а д е ж д ы з е м н о й,
    А краткость печали смешит.

В двух последующих строфах тоже симметрия, но совсем иная: в третьей строфе 3-я строка—анапест, а остальные амфибрахий, а в четвертой строфе наоборот: 3-я строка—амфибрахий, а остальные анапест.

Страшна в настоящем бывает душе
    Грядущего темная даль;
М ы б л а ж е н с т в о ж е л а л и б в к у с и т ь в н е б е с а х,
    Но с миром расстаться нам жаль.
Ч т о в о в л а с т и у н а с, т о п р и я т н е е н а м,
    Х о т ь м ы и щ е м д р у г о г о п о р о й.
Но в час расставанья мы видим ясней,
    К а к о н о п о р о д н и л о с ь с д у ш о й.

Следует отметить еще одну особенность этого стихотворения: нечетные строки не рифмуют.

Стремление как-то упорядочить анапест с амфибрахием привело Лермонтова, наконец, к совершенно правильному чередованию. В «Желании» (1831) все нечетные строки—амфибрахии, все четные—анапесты.

Зачем я не птица, не ворон степной,
    П р о л е т е в ш и й с е й ч а с н а д о м н о й?
Зачем не могу в небесах я парить
    И о д н у л и ш ь с в о б о д у л ю б и т ь?

Если два стиха считать за один, то никакого анапеста не будет; на слух это сплошной амфибрахий. Это стихотворение уже не опыт, а крупное достижение.

Целых пять лет после этого Лермонтов не брался за чередование анапестов и амфибрахиев. И, наконец, появилась «Русалка». Сначала может

ИЛЛЮСТРАЦИИ К „ДЕМОНУ"

Эскизы неизвестного художника к неосуществленному изданию

Исторический музей, Москва

показаться, что строки анапеста и амфибрахия разбросаны здесь в художественном беспорядке, но это не совсем так. И тут есть какая-то симметрия, только не так строго выдержанная, как в «Желании». Амфибрахических строк несколько больше, чем анапестических: 16 и 12. Строфы с какой-то целью рукой Лермонтова перенумерованы. Всего их 7. Центральная, т. е. 4-я, состоит только из амфибрахиев:

И там на подушке из ярких песков
Под тенью густых тростников
Спит витязь, добыча ревнивой волны,
Спит витязь чужой стороны...

Здесь самая суть сюжета. Если же брать четверостишия предшествующие и последующие, то общее число амфибрахиев и анапестов уравновесится, но в первых трех строфах 7 анапестов и 5 амфибрахиев, а в трех последних наоборот—7 амфибрахиев и 5 анапестов. Далее можно заметить, что последние строфы той и другой части (т. е. строфы 3-я и 7-я) состоят из трех строк амфибрахия, а последняя строка—анапест.

3-я строфа: И пела русалка: «на дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок златые гуляют стада;
Там хрустальные есть города...»

7-я строфа: Так пела русалка над синей рекой
Полна непонятной тоской;
И шумно катясь колебала река
Отраженные в ней облака.

Следует еще отметить, что во всех строфах, кроме центральной (4-я), четвертые строки написаны анапестом. В юношеских чистых анапестических стихах Лермонтов, так же как и везде, где чередует амфибрахий с анапестом, ни разу не повторяется в стихотворных формах, являя поразительную неистощимость музыкальной изобретательности (ср. еще его «Соседку», 1840).

К 1830—1831 гг. относятся «Стансы», состоящие из шестистиший, где 2-я и 4-я строки—трехстопный анапест, а остальные строки—четырехстопный. В первых четырех строках рифмы чередуются, пятый же стих рифмует с шестым.

Мне любить до могилы творцом суждено,
Но по воле того же творца
Все, что любит меня, то погибнуть должно,
Иль как я же страдать до конца.
Моя воля надеждам противна моим,
Я люблю и страшусь быть взаимно любим.

Стихотворение «Поцелуями прежде считал» написано трехстопным анапестом и всего только на две рифмы. Вторые строки являются примером того размера, возможность которого допускал Ломоносов,—анапесто-ямб; в первом и втором куплетах эта строка состоит из двух стоп анапеста и стопы ямба, а в третьем куплете сначала стопа ямба, потом две стопы анапеста:

Поцелуями прежде считал
Я счастливую жизнь свою,
Но теперь я от счастья устал,
Но теперь никого не люблю.

И слезами когда-то считал
  Я мятежную жизнь мою,
Но тогда я любил и желал;—
  А теперь никого не люблю!

И я счет своих лет потерял
  И крылья забвенья ловлю;—
Как я сердце унесть бы им дал!
  Как бы вечность им бросил мою!

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ТАМБОВСКОЙ КАЗНАЧЕЙШЕ“
Рисунок М. Добужинского, 1913 г.
Местонахождение оригинала неизвестно

И, наконец, в шуточной балладе неожиданное сочетание четырехстопного анапеста с одностопным ямбом:

Из ворот выезжают три витязя вряд,
  увы!
Из окна три красотки во след им глядят:
  прости!

И дальше тот же припев: после каждой длинной стихотворной строки короткая: «увы» или «прости».

Тяга Лермонтова этого времени к анапестам в чистой форме или, что особенно для него характерно, в виде соединения его с популярной тогда формой амфибрахия очень знаменательна и характеризует его как новатора стихотворных размеров. У старших он не мог найти авторитетных образцов анапеста, кроме, конечно, «Смальгольмского замка»—перевода Жуковского из Вальтер-Скотта, и пушкинского стихотворения «Пью за здравие Мери», напечатанного в альманахе Максимовича «Денница» в 1831 г. Ни той, ни другой формы анапеста Лермонтов не повторяет. У большинства же других признанных поэтов анапесты совсем не встречались. В 1827 г. вышли «Стихотворения» Баратынского, в 1828 г.—Веневитинова и в том же году—Дельвига. Ни в одной из этих книг не было стихотворений, написанных анапестом. Журналы в этом отношении были богаче. Новые, еще не признанные поэты выступали порой в них и с анапестическими стихами. Таков, напр., был Полежаев, который еще до выхода своей первой книги стихов в 1832 г. выступал в журналах со стихами, нередко неожиданными по форме. Так, в 1829 г. в «Московском Телеграфе» было помещено стихотворение Полежаева «Валтасар», написанное двухстопным анапестом с парной рифмовкой, а в «Галатее» в том же году—его стихотворение «Песнь пленного ирокезца», где трехстопный анапест чередуется с двухстопным. Трудно предположить, чтобы Лермонтов в 1829 г. не просматривал «Московского Телеграфа» и «Галатеи». Стихи Полежаева могли доходить до него и в рукописном виде. Оба названных стихотворения имеют сплошные мужские рифмы. Но юноша Лермонтов в своих анапестических стихах ни разу не повторил и Полежаева, как не повторил ни Жуковского, ни Пушкина. Не повторил и самого себя: сколько стихотворений анапестических или амфибрахо-анапестических, столько же у него и разных стиховых типов.

Интересно непрестанное стремление Лермонтова к новым и новым размерам. Излюбленным для баллад размером был амфибрахий. Но зрелый Лермонтов ни разу не повторился: «Воздушный корабль» и «Тамара» близки между собой, но в одном случае нечетные строки рифмуют, а в другом нет. У Лермонтова что ни тема, то новая стиховая форма. Если брать трехсложные размеры только с мужскими рифмами, то таких стихотворений у Лермонтова 12; они представляют собой и 12 разных типов строфики, в большинстве случаев не заимствованных, а оригинальных. Вряд ли в истории русской поэзии встретится хотя бы еще один такой пример.

III. ДАКТИЛИЧЕСКИЕ РИФМЫ

> «Для чего нам... без всякия причины самовольную нищету терпеть... трегласных ⟨рифм⟩ устремление и высоту оставлять?».
>
> Ломоносов

Дактилические рифмы, т. е. имеющие ударение на третьем слоге от конца, наблюдаем в пяти стихотворениях Лермонтова: в трех—«Молитва» (1837), «Тучи» и «Графиня Эмилия»—сплошные, в двух—«Молитва» (1839) и «Свиданье»—чередующиеся с мужскими рифмами. Кроме того, в двух произведениях, написанных в народном стиле,—«Песня про купца Калашникова» и «Воля»—есть несколько случайных дактилических рифм. В общей сложности число дактилических рифм у Лермонтова не доходит и до

ста. По отношению ко всему стихотворному наследию Лермонтова это составит около 0,3%. Процент такой незначительный, что, казалось бы, о наличии дактилических рифм у Лермонтова не стоит и говорить. При механическом подсчете, без анализа качества, учета фона и оглядки на историю рифмы, так оно и выходит. Но как раз на этом примере можно наглядно убедиться, что голая, механическая статистика ничего, в сущности, не дает, что нельзя игнорировать качество и все произведения поэта рассматривать как равноценные, напр., юношеским ученическим наброскам Лермонтова придавать такое же значение, как его зрелым произведениям, признанным им достойными печати.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ТАМБОВСКОЙ КАЗНАЧЕЙШЕ"
Рисунок М. Добужинского, 1913 г.
Институт мировой литературы им. Горького, Москва

Надо принять во внимание, что из числа около сотни строк с дактилическими рифмами только две относятся к ученическому периоду:

А моя мать—степь широкая,
А мой отец—небо далекое...

(«Воля», 1831).

Все остальные дактилические рифмы мы находим в шедеврах зрелого Лермонтова. Если же брать эти рифмы в отношении только к зрелому творчеству Лермонтова, то процент значительно повысится. Но важен не процент, а тот факт, что дактилические рифмы относятся к области не исканий, а достижений Лермонтова. Тут было обогащение русского стиха и лексическое и музыкальное. Лексика литературного стихотворного языка всегда отличается от лексики языка литературного прозаического, а тем более от разговорного. Она всегда условна. Она ограни-

чена пределами жанра, традициями, литературной модой и т. д., но, с другой стороны, часто пользуется такими выражениями, которые в прозаической литературной речи, а тем более в разговорной, редко встречаются.

Среди различных способов обогащения стихотворной лексики, каковы неологизмы, варваризмы и т. д., самым важным является более широкое использование живой разговорной и народной поэтической речи. Громадное значение имеют тут природные свойства языка.

Русский язык отличается от большинства европейских большим количеством многосложных слов, причем ударение может стоять не только на первом слоге от конца, как во французском и многих восточных языках, не только на втором от конца, как в польском языке, но и на третьем и четвертом, а иногда даже на пятом, шестом слоге. Это открывает широкое поле для разнообразной рифмовки. Действительно, в фольклоре, особенно в пословицах, поговорках, раешнике, скоморошьих песнях и т. д., мы находим не только мужские или женские рифмы, но и рифмы с ударениями на третьем или на четвертом слоге от конца. Силлабическое стихосложение, заимствованное из Польши, в течение полутораста лет сковывало русский стих в пределах только женских рифм, запрещая всякие иные. Это было так стеснительно, что время от времени в стихотворной силлабической практике появлялись, не столько как поэтические вольности, сколько как промахи, рифмы мужские и дактилические. Так, в напечатанной в 1680 г. стихотворной «Псалтыри» Симеона Полоцкого мы находим обращение к читателю, начинающееся стихами:

Благочестивый книги читателю,
Во писаниях жизни искателю!

В книге расставлены ударения, и мы видим, что тут не искажались ударения в угоду силлабической поэтике: мы видим, что напечатано «чита́телю—иска́телю», т. е. даны дактилические рифмы.

Пению псалмов в этом обращении придается такое же значение, какое Ломоносов впоследствии придал наукам: «науки юношей питают, отраду старым подают, в счастливой жизни украшают...» и т. д., а у Симеона Полоцкого сказано, что пение псалмов

Старых утеха, юных краше́ние,
Ума старчество и соверше́ние.

Крашение—совершение—дактилические рифмы.

Без отглагольных существительных на «ение» и «ание» трудно было обойтись Симеону Полоцкому при переложении псалтыри, и мы находим в его книге такие рифмы, как «пение—спасение», «селения—исхождения», «прошения—спасения», «прошение—тешение», «спасение—пленение», «вознесение—смирение», «спасение—благословение», «воздыхания—создания—вещания» и т. д. Дактилических рифм с другими окончаниями почти совсем нет. Как на единичные примеры можно указать на строки из обращения «к благочестивому читателю»:

Не слушай буих и ненака́занных*,
В тьме невежества злобно свя́занных,

или в переложении 42-го псалма неточные рифмы: ра́дости—бла́гости.

---

* т. е. буйствующих и невежественных.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К „ДВУМ НЕВОЛЬНИЦАМ“
Рисунок С. Судейкина
Литературный музей, Москва

Все эти дактилические рифмы, диктуемые свойствами языка, в силлабической поэтике рассматривались как проявление недостаточного мастерства, и у самого лучшего представителя силлабической поэзии, Антиоха Кантемира, мы ни одной дактилической рифмы не найдем.

Реформа стихосложения, произведенная Ломоносовым и Тредиаковским в области рифм, повела за собой признание права на существование, кроме женской, также и мужской рифмы; в теории признавалась также и дактилическая рифма, но на практике она почти не применялась[6]. Так продолжалось в течение всего XVIII в. Единственное стихотворение с дактилическими рифмами у Державина «Я лишилась судьбой любезного», вставленное им как песня в оперу «Добрыня», появилось в печати уже в XIX в. и, так же как и сама опера, прошло незамеченным. Батюшков, Пушкин и большинство поэтов пушкинской плеяды продолжают эту традицию игнорирования дактилических рифм. В связи с этим отглагольные существительные на «ение» и «ание» у них заканчиваются на «енье» и «анье» («Я помню чудное мгновенье» или «Я разлюбил свои желанья»).

Точно так же у Пушкина часто встречаем рифмы «радость—младость—сладость». Но всегда в именительном или винительном падежах единственного числа, никогда не в родительном или дательном единственного и не в именительном множественного, что давало бы дактилическую рифму. Замечается стремление избегать ее. Только в «Сказке о работнике Балде», где Пушкин подражает народному стиху, есть дактилические рифмы: «понатужился—понапружился». Честь введения в стихотворную практику дактилических рифм принадлежит Жуковскому. В 1820 г. он пишет элегию:

Отымает наши радости
Без замены хладный свет...

Далее встречаем, между прочим, рифмы: пылание, увядание, желания, очарования и т. д. Это четырехстопный хорей с чередованием дактилических рифм с мужскими.

Тот же размер необычайно эффектно использовал он в молитве Жанны д'Арк в «Орлеанской деве»:

Ах, зачем за меч воинственный
Я свой посох отдала
И тобою, дуб таинственный,
Очарована была.

Тут воскресают рифмы Симеона Полоцкого на «ание» и «ение».

Зрела я небес *сияние*,
Зрела ангела в лучах,
Но души моей *желание*
Не живет на небесах.
Грозной силы *совершение*
Мне ль, бессильной, совершить,
Мне ли дать *ожесточение*
Сердцу, жадному любить.

По образцу рифм «читателю—искателю» находим у Жуковского «небожителей» и «свершителей». Появляется и парная рифмовка:

Нет! из чистых *небожителей*
Избирай твоих *свершителей*!
С неприступных облаков
Призови твоих духов,
Безмятежных, не желающих,
Не скорбящих, не теряющих...

И далее опять чередование дактилических рифм с мужскими:

Мне ль свирепствовать в *сражении*?
Мне ль решать судьбу царей?
Я пасла в *уединении*
Стадо родины моей.

Авторитет Жуковского и его популярность вызвали целый ряд подражаний. Такова «Молитва девы» Валериана Олина, вызвавшая одобрение Белинского, замечательная, между прочим, эпитетом «испепеленный», использованным впоследствии Брюсовым:

Всех молитвы умиленные
Как с кадильниц фимиам,
А мои, испепеленные,
Не восходят к небесам.

Тем же размером написана элегия Рылеева «Стансы» (1824):

Не сбылись, мой друг, *пророчества*
Пылкой юности моей.
Горький жребий *одиночества*
Мне сужден в кругу людей.
Слишком рано мрак *таинственный*
Опыт грозный разогнал,
Слишком рано, друг *единственный*,
Я сердца людей узнал.
. . . .
Всюду встречи *безотрадные*!
Ищешь, суетный, людей,
А встречаешь трупы *хладные*
Иль бессмысленных детей.

Тот же размер и в элегии Полежаева «Негодование» (1834):

Грустно видеть бездну **черную**
После неба и цветов,
Но грустнее жизнь **позорную**
Убивать среди рабов...

Так же написана и дума Рылеева «Вадим» (1823).

Все эти произведения писались без оглядки на народное творчество, где дактилические рифмы довольно обычны. И совершенно другой характер приобретает тот же самый размер у Некрасова, когда он в поэме «Коробейники» заговорил языком, близким к народному:

Ох, полна, полна, коробушка,
Плеч не режет ремешок,
А всего взяла зазнобушка
Бирюзовый перстенек.

Здесь с полной силой обнаружилась напевность этого размера, позволившая отрывкам из поэмы прочно войти в фольклор.

Итак, мы видим, что дактилическими рифмами охотнее всего поэты

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МЦЫРИ"
Рисунок В. Замирайло, 1914 г.
Собрание М. Майзель, Москва

пользовались в четырехстопном хорее. Реже встречались такие рифмы в четырехстопном ямбе. Напр., у Баратынского в элегии «Две доли» (1825):

Дало две доли **провидение**
На выбор мудрости людской:
Или надежду и **волнение**,
Иль безнадежность и покой...

Гораздо оригинальнее Полежаев в песнях «Разлюби меня, покинь меня» и «Узник», где имеем сплошные дактилические рифмы, причем Полежаев допускает и ассонансы. Размер здесь очень своеобразен—в каждой строке содержится по два ударения, на третьем и восьмом слогах:

Как таинственно заговаривал
Пулю верную и метелицу,
И приласкивал и умаливал
Ненаглядную красну-девицу!

Бенедиктов попробовал употреблять дактилические рифмы в трехсложных размерах:

Небо полночное звезд мириадами
Взором бессонным блестит,
Дивный венец его блещет Плеядами,
Альдебараном горит...

Стихотворение это произвело сильное впечатление на современников; молодежь заучивала его наизусть[7], а Шевырев в рецензии на книжку «Стихотворений» Лермонтова (1840) нашел, что его «Молитва» («Я, матерь божия, ныне с молитвою») и «Тучи» («Тучки небесные, вечные странники») являются подражанием Бенедиктову.

Здесь явное недоразумение. С бенедиктовским стихотворением «Небо полночное звезд мириадами» у Лермонтова общего только дактилический размер, но число стоп и чередование рифм, не говоря уже о содержании,— другое. Больше сходства со стихотворением Бенедиктова «Незабвенная», написанным сплошными дактилическими рифмами. Но в содержании и здесь мы находим мало общего. Таким образом, лермонтовское стихотворение теснее связывается с уже образовавшейся традицией, минуя Бенедиктова.

Если принять во внимание, что у большинства предшественников Лермонтова вовсе нет дактилических рифм, а у тех немногих, у кого они есть, они представлены одним, двумя или тремя стихотворениями, то придется признать, что эти рифмы представляют собой явление, характерное для Лермонтова.

В пяти указанных лермонтовских стихотворениях три разных размера: четырехстопный дактиль в стихотворениях со сплошными дактилическими рифмами («Я, матерь божия, ныне с молитвою» и «Тучки небесные, вечные странники»); двухстопный (семисложный) амфибрахий в шуточном альбомном стихотворении Мусиной-Пушкиной; чередование четырехстопного ямба с трехстопным в стихотворениях с чередованием дактилических рифм с мужскими («В минуту жизни трудную» и «Уж за горой дремучею»).

Итак, в истории дактилической рифмы первая попытка принадлежит Державину, но она не нашла отклика; вторая попытка—Жуковского— открыла поэтам возможность освоить и эту рифму. Лермонтову же принадлежат самые большие достижения и открытия в области дактилических рифм.

Редкое понимание значения рифм в народной поэзии обнаружил Лермонтов уже в 1837 г. в знаменитой «Песне про купца Калашникова». Здесь мы встречаем случайные дактилические рифмы «обручалися—менялися», «просыпалися—разыгралися», «играючи—разгоняючи» и диссонансы «лебедушка—голубушка». В этом отношении Лермонтов является предшественником Некрасова, для которого дактилическая рифма является еще более характерной, чем для Лермонтова, что связано у него с еще большим сближением с народной речью и народной поэзией.

IV. СПЛОШНЫЕ ЖЕНСКИЕ РИФМЫ

«Во всем дойти до совершенства».
Лермонтов

Третьей характерной особенностью лермонтовской стихотворной техники надо считать наличие сплошных женских рифм.

У Лермонтова десять[8] стихотворений написаны такими рифмами. Это немного по отношению ко всему творчеству Лермонтова, но очень много по отношению к долермонтовской лирике. Достаточно сказать, что у Полежаева, поэта, близкого к Лермонтову, нет ни одного такого стихотворения. Нет сплошных женских рифм и у декабриста Александра Одоев-

ского—единственного поэта, которого Лермонтов назвал в стихах своим другом.

В конце 20-х и первой половине 30-х годов, когда Лермонтов учился стихотворному мастерству и легко откликался на родственные ему мотивы и настроения в чужом творчестве, особенно выдвигались и имели успех некоторые младшие представители пушкинского поколения: Веневитинов, Подолинский, Языко́в, Бенедиктов.

Внимание к Веневитинову было вызвано его ранней смертью в 1827 г. Подолинский возбудил большие надежды первой своей поэмой «Див и Пери» (1827). В 1833 г. вышло первое собрание стихотворений Николая Языкова. Когда Вяземский высказал подозрение, что Пушкин завидует И. И. Дмитриеву, Пушкин, отвергая это, тут же назвал Языкова, заявив, что вот кому он стал бы завидовать, если бы завидовал.

В 1835 г. вышла книга стихов никому дотоле не ведомого Бенедиктова и имела такой шумный успех, как ни одна книга стихов до этого. Жуковский «с ума сходил» от его стихов, а Пушкин отмечал новизну рифм Бенедиктова.

Но ни у кого из этих поэтов не было ни одного стихотворения со сплошными женскими рифмами. Что касается корифеев—Жуковского и Пушкина, то и они в этом отношении не могли служить образцами для Лермонтова. Их стихи со сплошными рифмами написаны были или уже после него (два стихотворения для детей «Мальчик с пальчик» и «Котик и Козлик» написаны были Жуковским в 1848 г.) или после первых попыток Лермонтова. «Будрыс и его сыновья»—пушкинский перевод из Мицкевича—появился в «Библиотеке для Чтения» в 1834 г. и вошел в 4-ю часть «Стихотворений А. Пушкина», вышедшую в 1835 г. В этом переводе Пушкин постарался сохранить систему рифмовки польского оригинала с внутренними рифмами: «Три у Будрыса сына, как и он, три литвина» и т. д. Но в переводе другой баллады Мицкевича, «Воевода», сделанном

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МЦЫРИ"
Рисунок Н. Ушаковой, 1939 г.
Литературный музей, Москва

тогда же, Пушкин не считает нужным сохранять польскую рифмовку. В своем переводе «Воеводы» он допускает и мужские рифмы.

Не мог быть образцом для Лермонтова и Денис Давыдов, которого Пушкин считал в числе своих учителей в деле стихотворства. Единственное стихотворение Дениса Давыдова со сплошными женскими рифмами «Маша и Миша» не вошло в сборник стихотворений Дениса Давыдова 1832 г. и как носящее домашний, семейный характер вряд ли могло дойти до Лермонтова. В печати оно появилось только в наше время.

Иван Козлов, с поэзией которого Лермонтов был прекрасно знаком[9], много переводил с польского, но ни разу не попытался сохранить систему польской рифмовки. С английского он переводил еще больше, чем с польского. Этим следует объяснить, почему Козлов некоторые из «Крымских сонетов» Мицкевича перевел не сплошными женскими, а сплошными мужскими рифмами. Со сплошными же женскими рифмами у него имеется только одно стихотворение «Песня Дездемоны» (из Шекспира), напечатанное в «Северных Цветах на 1831 год»:

Бедняжка в раздумье под тенью густою
Сидела вздыхая, крушима тоскою:
«Вы пойте мне иву, зеленую иву»...

Это стихотворение, без сомнения, было известно Лермонтову. Возможно, что не без влияния этой «Песни Дездемоны» Лермонтов в 1832 г. пишет тем же размером «Послушай, быть может, когда мы покинем», но первая попытка Лермонтова создать стихотворение со сплошными женскими рифмами относится еще к 1829 г.

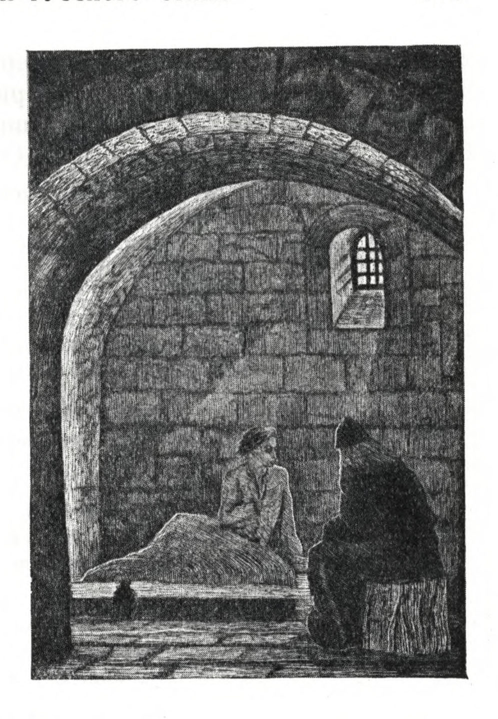
У Баратынского сплошные женские рифмы встречаем только в двух небольших стихотворениях: «Небо Италии, небо Торквата» и «Были бури, непогоды», в общей сложности 20 строк. Ни то, ни другое не могло служить образцом Лермонтову для рифмовки. Первое вряд ли было ему известно, так как при его жизни в печати не появлялось, да и рифмовка этого стихотворения (октава) не находит аналогии среди лермонтовских произведений со сплошными женскими рифмами. Второе, напечатанное в «Современнике» 1839 г., вероятно, попалось на глаза Лермонтову, но формой своей не могло представлять для него никакого интереса новизны, так как совпадало с его собственным стихотворением 1832 г. «Смело верь тому, что вечно».

У Дельвига есть три песни со сплошными женскими рифмами («Одиноко месяц плыл», «Дедушка, девицы», «Я от старого бежала») и одна эпиграмма (на Бориса Федорова[10]), всего 62 строки[11]. Совпадение по стихотворной форме с Лермонтовым только одно и с тем же стихотворением 1832 г. «Смело верь тому, что вечно»—в дельвиговской песне «Я от старого бежала». Это четырехстопный хорей. Две другие песни Дельвига написаны также хореем: одно («Одиноко месяц плыл, зыбляся в тумане») семистопным, другое («Дедушка, девицы»)—трехстопным. С Лермонтовым совпадений тут нет.

Таким образом, в долермонтовской лирике сплошные женские рифмы были чем-то исключительным, и девять таких стихотворений у Лермонтова—очень большое число. Здесь Лермонтов—новатор.

Хронологически десять лермонтовских стихотворений идут в такой последовательности: первое написано в 1829 г., три следующих в 1832 г., остальные шесть относятся к последним годам жизни Лермонтова—три

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МЦЫРИ“
Гравюра на дереве А. Заславского, 1939 г.
Собственность художника, Москва



к 1840 г., а три к первой половине 1841 г. Ни одно из десяти стихотворений не вошло в упомянутое издание 1840 г.: четыре первых как юношеские, шесть остальных как слишком интимные или как еще не созданные в то время, когда определялся состав сборника. Таким образом, рассматривать необходимо две разные группы; первая относится к юношеской деятельности поэта, вторая—к самому зрелому периоду его творчества, ко второй половине 1840 г. и первой половине 1841 г.

Замечательно, что в этих десяти стихотворениях строфически, т. е. в размере и системе рифмовки, Лермонтов, как и во многих других случаях, ни разу не повторился: десять стихотворений и десять разных типов.

Начал он в 1829 г. с чередования четырехстопного хорея с двухстопным:

Песня.

Светлый призрак дней минувших,
Для чего ты,
Пробудил страстей уснувших
И заботы?
Ты питаешь сладострастья
Скоротечность!
Но где взять былое счастье
И беспечность?..
Где вы, дружески обеты
И отвага?
Поглотились бездной леты
Эти блага!..
Щеки бледностью, хоть молод,
Уж покрылись;
В сердце ненависть и холод
Водворились!—

К тому же 1829 г. относятся два стихотворения Лермонтова, написанных сплошь мужскими рифмами. Увлечение этой рифмовкой особенно

заметно в 1830 и 1831 гг., когда Лермонтов не написал и одного стихотворения со сплошными женскими рифмами. К ним поэт возвращается в 1832 г. Одно стихотворение пишется четырехстопным афимбрахием, другое четырехстопным хореем. Оба имеют парную рифмовку.

Послушай, быть может, когда мы покинем
Навек этот мир, где душою так стынем,
Быть может в стране, где не знают обману,
Ты ангелом будешь, я демоном стану!—
Клянися тогда позабыть, дорогая,
Для прежнего друга все счастие рая!
Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный,
Тебе будет раем, а ты мне—вселенной!—

Здесь нет уже ни неправильных выражений, ни архаизмов, ни греческой мифологии, как в стихотворении «Песня». То же и в другом стихотворении:

Смело верь тому, что вечно,
Безначально, бесконечно—
Что прошло и что настанет,
Обмануло иль обманет.—

Если сердце молодое
Встретит пылкое другое,
При разлуке, при свиданье
Закажи ему молчанье.

Все на свете редко стало—
Есть надежды—счастья мало;
Не забвение разлука—
То блаженство—это мука.

Если счастьем дорожил ты,
То зачем его делил ты?
Для чего не жил в пустыне
Иль об этом вспомнил ныне.

Здесь не все ясно и достаточно выразительно. В первой строфе третья строка не отделена достаточно резко от двух первых, и сначала может показаться, что верить предлагается не только тому, что «вечно, безначально, бесконечно», но и тому, «что прошло и что настанет». Если сопоставить эти два стихотворения с позднейшими, где поэт также прибегает к сплошной женской рифмовке, можно наглядно убедиться, как росло его мастерство.

В течение восьми лет, с 1832 по 1840 гг., Лермонтов не пользуется сплошными женскими рифмами, но в последние полтора года снова возвращается к ним.

Три стихотворения, написанные в начале 1840 г.,—«На светские цепи», «Есть речи—значенье» и «Пленный рыцарь»—связаны биографически с дуэлью Лермонтова с Барантом. Сочетание двухстопного амфибрахия с трехстопным в первом стихотворении и оригинально и мелодично:

На светские цепи,
На блеск утомительный бала
Цветущие степи
Украйны она променяла...

Стихотворение «Есть речи—значенье» написано двухстопным амфибрахием. В «Пленном рыцаре» поэт пользуется сплошными женскими рифмами, не в хорее или амфибрахии, как было до сих пор, а в дактиле.

Три стихотворения 1841 г., написанные сплошными женскими рифмами, пятистопны. «Дубовый листок»—пятистопный амфибрахий, «Утес»—пяти-

стопный хорей, перевод из Гейне—пятистопный амфибрахий, но с одним существенным изменением: первая стопа (а в четвертом стихе вторая)—усеченная, другими словами, ямбическая. По терминологии некоторых стиховедов, это ямбо-амфибрахий.

Рассмотрение десяти стихотворений Лермонтова приводит к следующим выводам:

1) В десяти стихотворениях со сплошными женскими рифмами Лермонтов ни разу не повторился, каждый раз меняя размер.

2) Только к двум юношеским стихотворениям—«Смело верь тому, что вечно» и «Послушай, быть может»—нетрудно указать метрические аналогии в долермонтовской лирике. Этим подчеркиваются полная оригинальность и новаторство метрики Лермонтова.

3) Лермонтова надо считать основоположником стихов со сплошными женскими рифмами, так как он дал лучшие по музыкальности и выразительности стихи с такими рифмами. Он решительно покончил с отчуждением от такой рифмовки, воцарившейся в русском стихосложении еще со времени Ломоносова в связи с крушением силлабической системы. Пушкин в этом отношении не может считаться его предшественником, так как употреблял сплошные женские рифмы только в шуточных стихотворениях («Душа моя, Павел», «Дедушка игумен»), один раз в переводе с польского.

V. СУДЬБА НОВЫХ СИСТЕМ РИФМОВКИ ПОСЛЕ ЛЕРМОНТОВА

«Новизна в поэтическом произведении обязательна».

Маяковский

Благодаря отчасти Жуковскому, но главным образом Лермонтову, опыты новой рифмовки которого были гораздо смелее и разнообразнее,

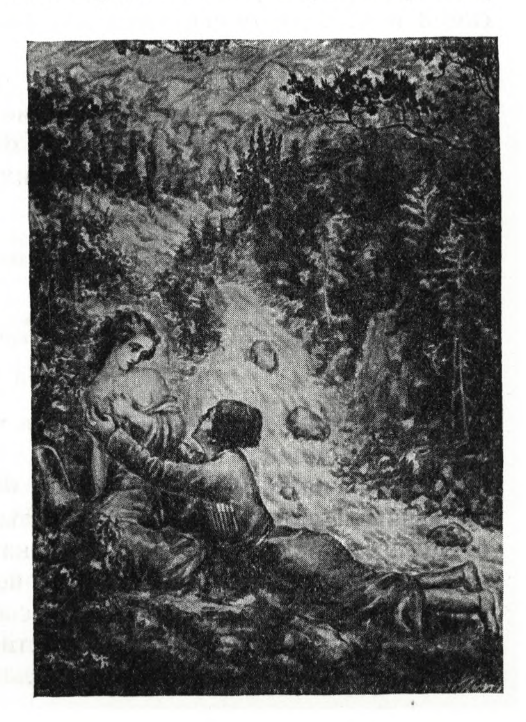


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „АУЛУ БАСТУНДЖИ“
Рисунок А. Силина, 1939 г.
Собственность художника

с русских стихотворцев снята была та узда великого ломоносовского примера, о которой говорил Радищев. «Самовольная нищета» технических приемов стихотворства начала изживаться, и богатство русского языка и его звучания получили возможность более полного выражения. Это касается и стихотворных размеров и систем рифмовки. В истории стихотворных размеров Лермонтов принадлежит к тому периоду, когда двухсложные размеры, полновластно царившие в XVIII в., должны были несколько потесниться и дать место трехсложным, которые и начинают привлекать внимание стихотворцев, преимущественно поэтическую молодежь. Годы творчества Лермонтова совпадают с тем моментом, когда дактиль, воспринимавшийся раньше как античный размер, начинает руссифицироваться, когда амфибрахий становится излюбленным балладным размером, но анапест скорее только предчувствуется, чем бытует. Некоторые дают опыты двухстопного анапеста (Полежаев, Кольцов) и даже одностопного (Мятлев). То и другое не имело успеха в последующей поэзии. Лермонтовский же трехстопный анапест имел несомненный успех. В амфибрахии Лермонтов показал удивительное разнообразие строфики.

Роль Лермонтова в истории русской рифмовки заключается в следующем. Во-первых, он является самым видным в русской поэзии представителем мужской рифмовки как в количественном, так и в качественном отношениях; во-вторых, он привил русской поэзии дактилическую рифму, первые образцы которой дал Жуковский; в-третьих, он первый, если не считать очень немногих опытов (Батюшкова, Бернета), дал разнообразные и убедительные образцы женской рифмовки.

Не следует думать, что Лермонтов исчерпал все возможности указанных систем рифмовки. Некоторые добавления были даны другими, напр., Кольцов дал своеобразную строфу с женской рифмовкой *асаа*, где второй стих, имеющий также женское окончание, не рифмует («Люди добрые, скажите»), или Бернет, который дактилические рифмы чередует не с мужскими и не с дактилическими же, как у Лермонтова, но дактилические рифмы с женскими.

Это все современники Лермонтова. Поэтическая молодежь идет обычно дальше старших. К талантливой молодежи наиболее близки были по возрасту к Лермонтову Некрасов и Фет. Их первые книги вышли, как и лермонтовская, в 1840 г. Сравним эти три книги:

Автор	Возраст автора	Заглавие	Число стихотворений.			Рифмы
			муж.	жен.	дакт.	всего
Лермонтов	26	«Стихотворения»	4	—	3	7
А. Ф. (Фет) . . .	20	«Лирический Пантеон»	6	1	—	7
Н. Н. (Некрасов) .	19	«Мечты и звуки»	—	—	3	3

Несмотря на то, что обе книги и Фета и Некрасова были очень несовершенны и авторы впоследствии стыдились их, индивидуальность того и другого и разница между ними сказались даже и тут. У одного есть мужская и женская рифмовка, но нет дактилических рифм, у другого как раз наоборот. Они взаимно восполняют друг друга. Замечательно, что так рано определилось пристрастие Фета к женской рифмовке, а Некрасова—к дактилическим рифмам.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К „ТАМБОВСКОЙ КАЗНАЧЕЙШЕ"
Рисунок Д. Дарана, 1939 г.
Собственность художника

Дни благословенные, дни многострадальные
Промелькнувшей радости,
Снова уловляю я памятию жадною
Нектар вашей сладости.

«Нектар» здесь—атавизм, но первая строка в духе будущего Некрасова. И еще более в духе Некрасова начало другой:

Мало на долю мою бесталанную
Радости сладкой дано...

Другие два наиболее заметных поэта некрасовского поколения, Майков и Полонский, выступили со своими стихами несколькими годами позже.

Год издания книги	Автор	Возраст автора	Заглавие	Число стихотворений. Рифмы			
				муж.	жен.	дакт.	всего
1842	Майков . . .	21	«Стихотворения»	—	—	—	—
1844	Полонский .	25	«Гаммы»	4	—	—	4

Для Майкова характерна неотзывчивость на новую рифмовку. Критика считала его хранителем пушкинских традиций, но Пушкин не был так равнодушен к новой рифмовке. В более поздних стихотворениях Майкова сказалось, однако, влияние эпохи. Примеры новой рифмовки попадаются и у него.

Пристрастие к мужской рифмовке осталось у Полонского и после «Гамм».

Огарев, бывший почти ровесником Лермонтова (род. 1813), первую свою книгу стихов выпустил только в 1856 г. Тогда же вышла книга Некрасова, показавшая уже его настоящее поэтическое лицо.

Год издания книги	Автор	Возраст автора	Заглавие	Число стихотворений. Рифмы			
				муж.	жен.	дакт.	всего
1856	Огарев . . .	43	«Стихотворения»	4	3	5	12
1856	Некрасов . .	35	«Стихотворения»	3	2	6	11

В 50-х годах больше случаев новой рифмовки; у обоих поэтов заметны дактилические рифмы. Если прежде, до выступления Лермонтова, эти рифмы были явлением единичным, то теперь трудно найти поэта, который не пользовался бы всеми тремя способами новой рифмовки. И почти для всех Лермонтов был образцом.

Непосредственное влияние Лермонтова несомненно в «Узнике» Н. Щербины (1851):

Черные стены суровой темницы
Сырость одела, покрыли мокрицы.
Падают едкие капли со свода,
А за стеною ликует природа...

а также в более раннем стихотворении того же Щербины «Сердцу» (1846):

Звездное небо в окошко мне видно,
Видно оттуда уснувшее море;
Сердцу печально и сердцу обидно:
В нем не заснуло тревожное горе...

То и другое слишком напоминает лермонтовские строки:

Молча сижу под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют всё вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно.

Первое посмертное собрание стихотворений Лермонтова выходит в 1842—1844 гг.; в 1847, 1852, 1856 и 1860 гг. выходит ряд полных собраний его сочинений. Уже не только то, что поэт считал достойным печатания, а все его стихотворное творчество, включая и юношеские стихи, становится всеобщим достоянием. Лермонтова разучивают в школах. Влияние его растет, что не может не отражаться и на влиянии его рифмовки. Поэтом, наиболее освоившимся с трехсложными размерами и с новой рифмовкой, надо считать Некрасова. На распространение новой рифмовки громадное значение приобретает и пример Некрасова.

Соотношение трех видов новой рифмовки у семи крупнейших поэтов второй половины XIX в. можно видеть в следующей таблице[12]:

	Рифмы			
	муж.	жен.	дакт.	всего
Тютчев	20	5	—	25
А. Толстой	8	22	10	40
Полонский	45	15	28	88
Фет	49	61	11	121
Майков	11	8	—	19
Некрасов	15	5	66	86
Никитин	6	4	13	23
Итого	154	120	128	402

Наибольшее число отклонений от ломоносовской рифмовки дали Фет, Полонский и Некрасов; у каждого есть особо характерный для него способ рифмовки: для Полонского мужская, для Фета женская, для Некрасова дактилическая. Наиболее во власти традиционной рифмовки Майков, затем Никитин и Тютчев. Алексей Толстой занимает середину между той и другой группой.

При оценке степени новаторства Тютчева необходимо принять во внимание, что он принадлежал к младшему поколению современников Пушкина (род. 1803) и лет на пятнадцать-двадцать старше других поэтов данной эпохи. Пять случаев женской рифмовки для него немало. После Фета пристрастие к женской рифмовке больше всего обнаруживает Алексей Толстой, но он не чуждается и дактилических рифм, которые сравнительно редки у Фета и отсутствуют у Тютчева и Майкова. К поэтам, тяготеющим к женской рифмовке, принадлежит также и Щербина. Если судить по посмертному изданию его сочинений (1873), у него мужской рифмовки один случай, женской—19 и дактилической—5. Тяга к античности роднит Майкова и Щербину с Батюшковым, давшим первый удачный опыт женской рифмовки. Полонский стоит между указанными двумя лагерями. Отзывчивость и в то же время неустойчивость характерны для него более, чем для других. Рифмовка Алексея Толстого должна быть охарактеризована как разносторонняя, но с преобладанием женской. Сопоставляя нашу таблицу с числом отклонений от традиционной системы рифмовки у Лермонтова на всем материале его творчества, увидим соотношение его с последующими поэтами. У Лермонтова стихотворений с мужской рифмовкой—90, с женской—9, с дактилической—5. Эти цифры, принимая во внимание время их появления и их резонанс, перевесят соответствующие цифры у Полонского. Можно сказать, что Фет превзошел Лермонтова в разработке женской рифмовки, а Некрасов—

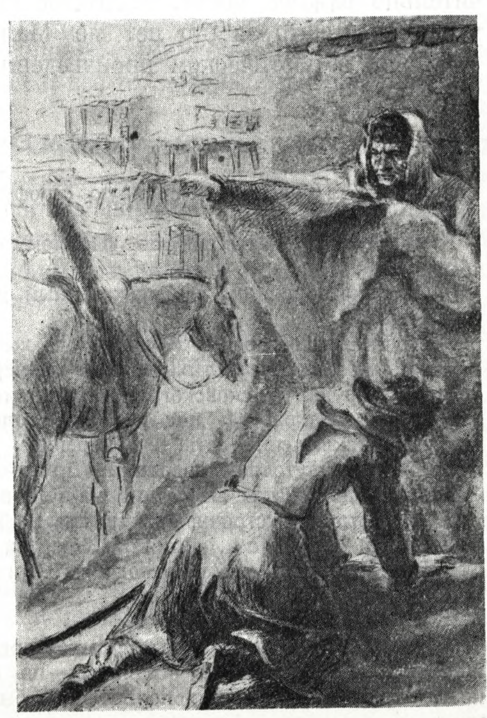


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЕГЛЕЦУ“
Рисунок А. Мирошхина, 1939 г.
Литературный музей, Москва

дактилических рифм. Фет заимствовал лермонтовскую строфу «На светские цепи...» в ряде своих юношеских стихотворений: «Как мошка зарею», «Как отрок зарею», «Где север—я знаю», но такая строфа, как «Измучен жизнью, коварством надежды», характерно фетовская. Точно так же новый характер приобрели дактилические рифмы у Некрасова. Лермонтов, Фет и Некрасов — представители трех видов рифмовки. Самый волевой характер в русской поэзии, Лермонтов достиг в своем творчестве высшего этапа в развитии мужской рифмовки. Что по сравнению с лермонтовской цифрой 90 могут значить 45 у Полонского?! Фет — самый нежный и тонкий из русских поэтов — главный представитель женской рифмовки. Обе стихии, фетовская и некрасовская, слились в Блоке, блестящем завершителе того периода русской литературы, который начат был Ломоносовым. У Блока есть и совершенно некрасовские ноты, напр. стихотворение «Перед судом», и совершенно фетовские, напр. «Снова иду я над этой пустынной равниной».

Среди высших достижений блоковской лирики есть стихи самой разнообразной рифмовки. Тут и чередование дактилической рифмы с мужской («Незнакомка»), ставшее уже со времен Лермонтова традиционным; тут и сочетание дактилических рифм с женскими («На железной дороге»), чего не было у Лермонтова.

Всех возможностей рифмовки в русских стихах не исчерпал ни Блок, ни даже Маяковский, начавший новый период русской поэзии. Маяковский выражал желание, чтобы было много поэтов хороших и разных. А чем разнообразнее будут поэты, чем богаче будет их тематика, тем меньше останется участков «самовольной нищеты», тем полнее будут использованы природные свойства богатого русского языка. В истории использования этих природных свойств Лермонтову принадлежит исключительно важное место. Богатство его рифмовки и строфики дает право утверждать, что за сто лет до Маяковского он осуществил принцип: «новизна в поэтическом произведении обязательна».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Обвал» Пушкина имеет иную строфу и напечатан был впервые в «Северных Цветах на 1831 год».

[2] Подсчет производился по «Полному собранию сочинений» Лермонтова, изд. «Academia».

[3] О стихотворениях, где трехстопный ямб чередовался с четырехстопным, речь была выше.

[4] Кроме стихотворения «Эхо» у того же Пушкина.

[5] См. мою статью «Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова» в «Трудах Московского института истории, философии и литературы», III, «Творчество Некрасова» под ред. А. Еголина, 256—264.

[6] Как исключение есть в «Творениях Николева» (1795), в двух переложениях псалмов и в шуточном послании «Другу-сеструшечке».

[7] См. свидетельство Е. Ярославцева в его книге «П. Е. Ершов», 18, 29, 72.

[8] Не считая двухстрочной эпиграммы на Толстую «Не даром она, не даром...» и т. д.

[9] См. Б. Нейман, Влияние Козлова на Лермонтова, Спб., 1914.

[10] Другая эпиграмма («Переводчику Вергилия») как двустишие в расчет не должна приниматься.

[11] У Лермонтова 142 строки.

[12] Подсчет (приблизительный) стихотворений Никитина производился по изданию под ред. А. Фомина, а остальных—по изданиям «Academia» или «Библиотеки поэта». Для Полонского дополнительно было просмотрено издание 1896 г.

ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА И ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Статья Б. Томашевского

Обращение поэта к прозе—явление обычное в 30-х годах. В России оно имело особый смысл. Запросы интеллектуальной жизни не могли быть полностью удовлетворены литературой, состоящей из одних стихотворных произведений. Узкие рамки поэм и элегий уже не вмещали в себя ответов на новые потребности. Это отметил Пушкин, показавший собственным творчеством пример такого перехода от стихов к прозе. Воображаемая рассказчица «Рославлева», отражая упреки за приверженность русских женщин к французскому языку и пренебрежение к русскому, так развивала свою аргументацию: «Вот уже, слава богу, лет тридцать как бранят нас бедных за то, что мы по-русски не читаем, и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке... Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски; но словесность наша кажется не старее Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только „Историю" Карамзина; первые два или три романа появились два или три года назад: между тем как во Франции, Англии и Германии книги, одна другой замечательнее, следуют одна за другой... Мы принуждены всё, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом и мыслим мы на языке иностранном (по крайней мере, все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода)»[1].

Проблема прозы, а в более узком смысле—проблема романа возникала из потребности отражения в литературе мыслей и понятий; именно романы, проза должны были удовлетворять широкие культурные потребности времени и отвечать на идеологические запросы. Отсюда и особый характер прозы этого периода: ведущими становятся произведения широкого идеологического размаха; романы психологические, философские следуют один за другим в западных литературах. Перед русской литературой возникает задача создания такой же идеологической прозы на национальной основе.

Пути ее исторического становления подлежат исследованию с двух сторон. Основным фактором ее возникновения, роста и созревания явились условия русской жизни той эпохи; отдельные этапы ее развития должны быть изучены и осмыслены в свете этих условий, в свете социальной и культурной обстановки того времени. Вместе с тем русская проза 30-х годов формируется не изолированно, а в теснейшей связи с прозой западно-европейской, используя ее исторический опыт. Таким образом, возникает еще один аспект исследования—историко-литературный в узком смысле этого слова; в этом аспекте и строится настоящая работа.

Идеологический роман ведет свое начало еще с XVIII в., если не раньше. Но если философские романы Вольтера не связаны непрерывной преемственностью жанра с литературными явлениями XIX в., то нельзя сказать того же о романе Руссо, родство с которым в литературе 30-х годов еще ощущалось. «Новая Элоиза» создала особый жанр сентиментального романа, который то являлся доминирующим в прозаической литературе, то отступал на второй план (напр., в романах Коттен, имевших более широкое, чем глубокое влияние на читателей). Сентиментальный роман, восходящий по прямой линии к Руссо, представлен произведениями г-жи Сталь («Дельфина» и «Коринна»). После «Вертера» Гёте этот род романов получил новую форму и новые темы. Он превратился в биографический роман разочарованного героя, в дневник чувствований и страстей «героя времени». Через «Адольфа» Констана и «Рене» Шатобриана мы приходим к тем романам, которые в годы литературной деятельности Лермонтова были живыми явлениями литературы, как, напр., «Исповедь сына века» А. де Мюссе. Но появлению подобных романов предшествовало сложное развитие этого жанра. Для 20-х годов наиболее актуальным явлением прозы были исторические романы В. Скотта. Исторический роман имел свою эпоху безусловного господства в литературе. Во Франции, где определились основные линии новой прозы, подражатели В. Скотта около 1830 г. производили бесконечное количество разнообразных романов, преимущественно из эпохи XVI или XV в. В этих исторических романах сказывалось влияние не только вальтерскоттовской манеры, но и увлечение «романом ужасов» или «готическим романом», т. е. формами прозы, непосредственно связанной с крайними романтическими увлечениями. Социально-политическая обстановка Франции толкала к тому, что одной из излюбленных тем подобных романов были сюжеты из истории гражданских войн. Таковы, напр., роман Мериме «Хроника времен Карла IX» (1829) и примыкающие к жанру романа драматизированные сцены «Жакерия» (1828), представляющие по существу диалогизированный рассказ; таков же прославленный «Сен-Мар» А. де Виньи (1825), повествующий о заговоре времен Людовика XIII, таковы некоторые из романов более плодовитого, нежели талантливого, романиста и историка литературы Жакоба Библиофила (Поля Лакруа), напр., «Les Francs-Taupins» (1833), из эпохи царствования Карла VII[2].

Если в этих и подобных романах и не всегда фигурировали эпизоды гражданской войны того или иного времени, то уже почти всегда в них присутствовали эквивалентные мотивы разбойников или «отверженных» разного рода. К такому типу романов относится и «Собор Парижской богоматери» В. Гюго (1830). Тематическими нитями эти романы связаны и с романами о «благородных разбойниках» старшего поколения прозы. С другой стороны, в этих романах еще присутствуют следы влияния фантастического «романа ужасов», типичными образцами которого являются «Мельмот-скиталец» Матюрина и «Монах» Льюиса. Это выражается в обычных мотивах монастырей, таинственных монахов (обычно преступных) и мрачной обстановке средневекового католицизма (см. мотивы монастыря в «Вадиме»; здесь эти мотивы несколько видоизменены вследствие необходимости замены католического монастыря православным). Сгущение ужасов обычно сопровождается выведением на сцену фигуры жестокого церковника, циничного в средствах и лицемерного в своем поведении. Фигура эта стала традиционной, особенно со времени революции 1789 г.

К типу подобного рода исторических романов относится и один из романов Бальзака, выдвинувших его в первые ряды французских романистов,—его «Шуаны». Роман этот появился в 1829 г. под первоначальным названием «Последний Шуан, или Бретань в 1800 г.» (обычное название «Шуаны, или Бретань в 1799 г.» роман получил уже при позднейших переизданиях). Это был первый роман, появившийся с именем Бальзака. С него начинается известность его автора.

ЛЕРМОНТОВ
Гравюра М. Зибольда (в ремарке портрет Е. А. Арсеньевой)
Музей изобразительных искусств, Москва

В «Шуанах» Бальзак выступает еще как ученик и последователь Вальтер-Скотта, но осложняет его традицию исторического романа наслоениями, обычными во французской прозе того времени. Особенностью романа является выбор исторической эпохи. Время, близкое к перевороту 18 брюмера, было еще в памяти живых участников вандейского движения. События Великой французской революции и гражданской войны в Бретани были еще очень близки к эпохе создания романа. Поэтому он не вполне отвечает по выбору темы и эпохи традиционным условиям «исторического романа». Однако по своему типу и построению роман Бальзака должен быть зачислен именно в категорию «исторических романов». Э. Каро так определял этот роман: «В нем влияние В. Скотта еще преобладает над оригинальностью автора. Это исторический роман, соблю-

дающий все условия своего жанра: любовь в обстановке партизанской войны, на фоне замечательной страны, являющейся рамкой для развития действия и доставляющей автору все источники разнообразного пейзажа; два противника, достойные один другого; интриги и предательства, усложняющие и затемняющие открытую борьбу, которую они ведут между собою; захватывающая развязка, не лишенная эпического величия. Вальтер-Скотт, если бы он знал „Шуанов", приветствовал бы это произведение, которое обещало ему наследника» (E. Caro, Poètes et romanciers, Paris, 1888, 286—287). Из романов В. Скотта к «Шуанам» близок «Роб-Рой».

Общее направление интересов тех лет, когда Бальзак писал свой роман (конец Реставрации), обусловило выбор темы из истории гражданской войны, точнее—из истории крестьянской войны. Бальзак, соблюдая внешние правила художественного объективизма, подробно изобразил героев антиреспубликанского движения в Бретани. Здесь характеристика автора не лишена некоторого любования личной отвагой и военными хитростями шуанов (в образе крестьянина Marche-à-terre), но в то же время он не жалеет красок в обрисовке их слепого доверия своекорыстным вожакам из дворян и священников, их жестокости, вероломства и пользуется эпизодами в духе неистовой школы романистов для художественной фиксации этих черт. Сцены пыток, жестоких и бессмысленных казней, массовых убийств написаны в обычных тонах «романа ужасов».

Роман Бальзака, конечно, скоро проник в среду русских читателей, внимательно следивших за новинками французской прозы, которая около 1830 г. являлась ведущей в европейской литературе. В начале 30-х годов влияние новой французской школы в русской прозе было доминирующим. Этот факт вызвал беспокойство в правящих кругах, и последовали соответствующие запретительные мероприятия. Характерным документом, свидетельствующим об этом, является записка Никитенко по поводу отрывка Гоголя «Кровавый бандурист». Привожу заключительную часть этой записки, датируемой 27 февраля 1834 г.:

«Прочитав статью, напечатанную в Библиотеке для Чтения под названием „Кровавый бандурист, глава из романа", я нашел в ней как многие выражения, так и самый предмет, в нравственном смысле, неприличными. Это картина страданий и унижения человеческого, написанная совершенно в духе новейшей французской школы, отвратительная, возбуждающая не сострадание и даже не ужас эстетический, а просто омерзение. Посему, имея в виду распоряжение высшего начальства о воспрещении новейших французских романов и повестей, я тем менее могу согласиться на пропуск русского сочинения, написанного в их тоне».

Никитенко имел в виду циркуляр Уварова от 27 июня 1832 г., в котором давалась характеристика «большей части новейших французских романистов»: «Содержа в себе предпочтительно изображения слабой стороны человеческой натуры, нравственного безобразия, необузданности страстей, сильных пороков и преступлений, эти романы не иначе должны действовать на читателей, как ко вреду морального чувства и религиозных понятий»[3].

Нельзя, кстати, не заметить, что «Кровавый бандурист» Гоголя, отражая многие мотивы «френетической школы» французского романа, имеет и некоторые точки соприкосновения с «Шуанами». Так, в частности, сцена пытки пленницы в подземелье имеет некоторое сходство со сценой пытки богача Оржемона в подземной кухне. У Бальзака пленнику жгут ноги,

заставляя его выдать местонахождение денег, которые он обязался выплатить шуанам. Пытка прерывается появлением героини романа Верней; это появление в глазах шуанов имеет чудесный характер: ее принимают за призрак убитого шуана и в ужасе разбегаются, когда она приказывает развязать пленника. В отрывке Гоголя пытка в подземелье прерывается «чудесным» появлением кровавого бандуриста. «На кровавом лице страшно мелькали глаза. Невозможно было описать ужаса присутствовавших. Все обратились, казалось, в неподвижный мрамор со всеми знаками испуга на лицах» (ср. у Бальзака: «Шуаны подняли головы, заметили в воздухе глаза, сверкавшие, как звезды,—и в ужасе разбежались»).

Приблизительно в это же время писал Лермонтов «Вадима», и, видимо, под теми же литературными впечатлениями. Он не мог опираться на русскую традицию в прозе и, естественно, переносил в свой роман элементы поэтики западно-европейского романа. Роман по Вальтер-Скотту был естественным путем для молодого автора. Но столь же естественным было наслоение на схему исторического романа всех новейших влияний, и в первую очередь особенностей французского романа, в эти годы решительным образом завоевавшего первенство в сфере художественной прозы.

«Куда? зачем?—если б рассказывать все их мнения, то мне был бы нужен талант Вальтер-Скотта и терпение его читателей!»,—пишет Лермонтов в гл. XIV «Вадима». Здесь характерно двойственное отношение к имени Вальтер-Скотта. С одной стороны, Лермонтов чувствовал силу и обаяние исторических картин в изображении Вальтер-Скотта, но, с другой стороны, его манера была уже манерой прошлого. Медленность эпического развертывания противоречила законам нового—нервного, убыстренного романтического повествования. Упрекая Вальтер-Скотта в том, что он злоупотребляет терпением своих читателей, Лермонтов ставит его в ряд с писателями XVIII в. В гл. XI романа мы встречаем аналогичное замечание по поводу медленности действия, нетерпимой в романе XIX в.: «Такие разговоры, занимательные только для них, повторялись довольно часто—и содержание и заключение почти всегда было одно и то же; и если б они читали эти разговоры в каком-нибудь романе 19-го века, то заснули бы от скуки...». Литературные идеалы Лермонтова совпадали с нормами романов 20-х и начала 30-х годов. Употребленное вскоре после процитированной тирады слово «гальванизм» чрезвычайно характерно и для этого времени и для этого стиля романов. В 1836 г. на страницах «Современника» Гоголь, охарактеризовав французскую школу, «странную, мятежную, как комета», порождавшую «опрометчивые, бессвязные, младенческие творения, но часто восторженные, пламенные,—следствие политических волнений той страны, где рождались», указывал на проникновение этой литературы в Россию: «Французскую литературу одни приняли с детским энтузиазмом, утверждали, что модные писатели проникнули тайны сердца человеческого, дотоле сокровенные для Сервантеса, для Шекспира... Другие безотчетно поносили ее, а между тем сами писали во вкусе той же школы еще с бо̀льшими несообразностями» («О движении журнальной литературы»). В эту пору безусловного господства французской «неистовой» школы писал Лермонтов своего «Вадима».

Исторический роман требовал национальной темы. Но Лермонтов не стал искать ее в глуби веков. Только имя героя связано с традиционной вольнолюбивой исторической темой, которой и сам Лермонтов отдал дань в ранней поэме «Последний сын вольности». Вадим новгородский, с услов-

ной древностью почти доисторических времен, не удовлетворял условиям исторического сюжета в 1833—1834 гг. И, повидимому, пример «Шуанов» Бальзака заставил Лермонтова обратиться к эпохе исторически близкой, к событиям не более чем шестидесятилетней давности, к значительнейшему из крестьянских движений последнего времени[4]. Тема крестьянского восстания после «бунтов» 1830—1831 гг. была чрезвычайно актуальна. Недаром Лермонтов встретился в этой теме с Пушкиным, одновременно с ним писавшим «Капитанскую дочку». Мы не можем предполагать, чтобы Лермонтов хоть как-нибудь был осведомлен о работе Пушкина. Тема эта выдвигалась временем, и совпадение это вполне естественно и законно. Следует учитывать и то, что для Лермонтова, как и для Пушкина, непосредственным импульсом к выбору эпохи для исторического романа могла явиться повесть «Рассказ моей бабушки», появившаяся в «Невском Альманахе» на 1832 г. и написанная, вероятно, А. Корниловичем[5].

Но эта повесть могла послужить лишь поводом к выбору эпохи. Быть может, одна только черта из нее перешла в роман Лермонтова, но и то в совершенно измененном виде. Автор повести наивно выводит тему демонизма предводителей пугачевского движения: «одни утверждали, что это или сам дух нечистый, или отродье нечистого духа, что все адские силы за ним следуют...». Образ Хлопуши сопоставляется с изображением «врага рода человеческого, притягивающего к себе большою цепью бедных грешников». Но эта черта дана лишь в плане наивного морализма. Лермонтов подробно и упорно развивает тему демонизма своего героя, но эта тема связана с демонизмом типа Мельмота или героев Байрона. В первой же главе сообщается, что товарищи Вадима уважали в нем «какой-то величайший порок, а не безграничное несчастие, демона—но не человека». И определения «демон», «Мефистофель» и подобные им сопровождают имя Вадима на протяжении всего романа. Демонизм Вадима воплощается в ненависть. «Вадим покраснел.... и с этой минуты имя Юрия Палицына стало ему ненавистным..... Что делать! он не мог вырваться из демонской своей стихии» (гл. IX).

Законы контраста требуют наряду с демоном ангела. Таким ангелом в «Вадиме» является Ольга. (Ср. в плане неосуществленного раннего исторического романа: «Ольга молодая, невинная, ангел».) Чтобы сделать контраст еще более ощутимым, Лермонтов сделал Вадима братом Ольги. Соответствующая характеристика Ольги дана с момента ее появления: «Это был ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве» (это едва ли не отдаленная реминисценция из «Элоа» Виньи; поэма эта была напечатана в 1824 г.). В романе эти характеристики демона и ангела, ада и небес постоянно скрещиваются: «О! чудна природа; далеко ли от брата до сестры?—а какое различие!.. эти ангельские черты, эта демонская наружность.... Впрочем разве ангел и демон произошли не от одного начала?...».

Для Лермонтова эти контрасты не были только воспроизведением демонических черт, найденных им в романах типа «Мельмот» или «Монах». Задачей его было написать роман идеологический, роман философский. За образами демона и ангела скрывались проблемы добра и зла: «...что такое величайшее добро и зло?—два конца незримой цепи, которые сходятся удаляясь друг от друга» (гл. VIII, размышления Вадима). Эта идеологическая подоплека романа вызывает характерную риторическую сентенциозность, пронизывающую все произведение.

С демонизмом характера Вадима гармонирует описание его внешности: «...он был горбат и кривоног... лицо его было длинно, смугло; прямой нос, курчавые волосы; широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури; синяя жила пересекала его неправильные морщины; губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и сжимаемы каким-то судорожным движением...». В Вадиме безобразие соединено с невероятной силой: «Он поднял большой камень и начал им играть как мячиком». Вся эта характеристика едва ли не подсказана портретом Квазимодо в «Соборе Парижской богоматери»: «...toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par

ТАМАНЬ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

devant; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucilles qui se rejoignent par la poignée; de larges pieds, des mains monstrueuses; et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, resulte de l'harmonie» (кн. I, гл. V).

В описании Гюго преобладают внешние черты уточнения гротеска, в характеристике Лермонтова—внутренние, но сущность описания та же самая. Повидимому, самое безобразие Вадима Лермонтов представлял себе гораздо конкретнее, чем это отразилось в данном описании, так как тема внешнего безобразия является лейтмотивом, определяющим поведение Вадима и его размышления на протяжении всего романа. Он пугает всех не столько своим демонизмом, сколько чисто внешним безобразием[6].

Не только образ героя заимствован от поэтики «ужасного», отразившейся в романе Гюго. Описания толпы нищих совпадают с подобными же описаниями в первых главах «Собора Парижской богоматери». В гл. VI кн. II романа Гюго мы читаем: «Des feux autour desquels fourmillaient des groupes étranges y brillaient çà et là. Tout cela allait, venait, criait. On entendait des rires aigus, des vagissements d'enfants, des voix de femmes. Les mains, les têtes de cette foule, noires sur le fond lumineux, y découpaient mille gestes bizarres». Аналогичное этому описание нищих—в гл. XV «Вадима»: «Вокруг яркого огня, разведенного прямо против ворот монастыря, больше всех кричали и коверкались нищие. Их радость была исступление; озаренные трепетным, багровым отблеском огня, они составляли первый план картины; за ними всё было мрачнее и неопределительнее, люди двигались как резкие, грубые тени;—казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место, казалось, он выставил их на свет как главную мысль, главную черту характера своей картины...». Тот же живописный прием в описании нищих в гл. I: «Лучи заката останавливались на головах, плечах и согнутых костистых коленах; углубления в лицах казались чернее обыкновенного...».

Вообще характерной чертой «Вадима» является применение в нем живописных приемов описания, главным же образом «рембрандтовских» приемов светотени. Но и помимо изображений, где господствует мрачный колорит столкновения темноты с бликами света, Лермонтов почти в каждое описание вводит красочные эпитеты, желая создать живописное цветовое впечатление: «День угасал; л и л о в ы е облака, протягиваясь по западу, едва пропускали к р а с н ы е лучи, которые отражались на черепицах башен и ярких главах монастыря»; «День был жаркий, с е р е б р я н ы е облака тяжелели ежечасно; и с и н и е, покрытые туманом, уже показывались на дальнем небосклоне»; «...Нечаянно взор его упал на л и л о в ы й колокольчик, над которым вились две бабочки, одна с е р а я с ч е р н ы м и крапинками, другая испещренная всеми красками радуги; как будто воздушный цветок или рубин с и з у м р у д н ы м и крыльями, отделанный в золото и оживленный какою-нибудь волшебницей»; «На западе была еще к р а с н а я черта, граница дня и ночи; зарница, как алмаз отделялась на с и н е м своде». Эта постоянная забота о световых и цветовых деталях описания свидетельствует о совершенно сознательной попытке добиться в слове живописных эффектов.

Кроме литературных форм, подсказанных «неистовой» словесностью, мы находим в «Вадиме» и следы впечатлений от более ранних стадий литературы. Так, необходимо учитывать непосредственное влияние Шатобриана. Один образ прямо взят Лермонтовым из его романа «Атала»: в гл. IX мы читаем: «на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца». Образ «крокодила на дне колодца» издавна приобрел право гражданства в литературе. Так, Батюшков в стихотворении «Счастливец» писал:

Сердце наше кладезь мрачный:
Тих, спокоен сверху вид,
Но спустись ко дну... Ужасно!
Крокодил на нем лежит![7]

Однако эпитет «американский» прямо указывает на непосредственный источник заимствования Лермонтова. Образ этот заимствован из последней главы «американской» повести Шатобриана «Атала»: «Le cœur le plus serein en apparence ressemble au puits naturel de la savane Alachua: la surface en parait calme et pure, mais quand vous regardez au fond du bassin, vous apercevez un large crocodile, que le puits nourrit dans ses eaux».

Этот цитатный образ показывает, что Шатобриан был в памяти Лермонтова, когда он писал «Вадима». Отсюда, может быть, он заимствовал

ПЕЧОРИН И КНЯЖНА МЕРИ (?)
Рисунок карандашом Лермонтова, 1840—1841 гг.
Публичная библиотека, Ленинград

риторически-декламационный характер речей героев, напоминающий отчасти стиль повестей Марлинского, отчасти риторическую речь героев мещанской драмы.

Но специфической особенностью писаний Шатобриана были мотивы природы. Эта особенность вошла в поговорку. Недаром Пушкин в «Евгении Онегине», характеризуя совместные чтения Ленского и Ольги, писал:

Он иногда читает Оле
Нравоучительный роман,
В котором автор знает боле
Природу, чем Шатобриан.

Описания природы обязательны у Шатобриана. Присутствуют они и в «Атала». В частности характерны его описания лесов: «Нависшие над водой, растущие по скалам и горам, рассеянные по долинам, деревья всех видов, всех цветов, всех запахов толпятся, смешиваются и поды-

маются в вышину, утомляя взор. Дикий виноград, биньонии, колоквинты переплетаются внизу, цепляются за ветви, перекидываются с клена на тюльпановое дерево, с тюльпанового дерева на клен, образуя тысячу сводов, гротов, портиков. Часто по ветвям деревьев эти лианы перекидываются через речки, образуя цветущие мосты. Из этой чащи возвышаются неподвижные магнолии; в своих огромных белых розах они господствуют над лесом, и соперничают с ними только пальмы, колеблющие рядом с ними свои зеленые веера».

С этими экзотическими американскими дебрями можно сопоставить описание дремучих лесов в гл. XVIII «Вадима»: «Лес не так высок, но колючие кусты, хмель и другие растения переплетают неразрывною сеткою корни дерев, так что за 3 сажени нельзя почти различить стоящего человека; иногда встречаются глубокие ямы, гнёзда бурею вырванных дерев, коих гнилые колоды, обросшие зеленью и плющем, с своими обнаженными сучьями, как крепостные рогатки, преграждают путь» и т. д.[8].

Но природа у Шатобриана не была простым аксесуаром романического повествования, не была той топографической подробностью, какой она является в «Шуанах» Бальзака. Не напрасно первые критики, встретившие появление «Атала», связали имя автора с именами Ж.-Ж. Руссо и Бернардена де Сен-Пьера. Мотивы природы, равно как и мотивы мизантропии, сохраняют у Шатобриана характер философского противопоставления естественной гармонии природы—ограниченности и ущербности человеческой культуры. Аналогичное сочетание подобных мотивов, быть может в еще более обнаженной форме, мы видим и в «Вадиме». В несколько декламационных сентенциях о природе легко уловить руссоистские мотивы:

«Если можно завидовать чему-нибудь, то это синим, холодным волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы» (гл. IX; ср. стихотворение «Волны и люди»).

Этот же сентенциозный налет сопутствует и другим описаниям природы, особенно, когда на фоне гармонических картин пейзажных описаний рисуются человеческие страсти: «...природа была тиха и торжественна, и холмы начинали озаряться сквозь белый туман, как иногда озаряется лицо невесты сквозь брачное покрывало, всё было свято и чисто—а в груди Вадима какая буря!» (гл. XX).

К числу мотивов, восходящих к впечатлениям от чтения Шатобриана, следует отнести и центральный узел романа—неестественная страстная любовь Вадима к сестре. «Если мне скажут, что нельзя любить сестру так пылко, вот мой ответ: любовь—везде любовь, то есть самозабвение, сумасшествие, назовите как вам угодно;—и человек, который ненавидит всё, и любит единое существо в мире, кто бы оно ни было, мать, сестра или дочь, его любовь сильней всех ваших произвольных страстей.— Его любовь сама по себе в крови чужда всякого тщеславия.... но если к ней примешается воображение, то горе несчастному!—по какой-то чудной противуположности, самое святое чувство ведет тогда к величайшим злодействам...».

Ясно, что в этой тираде речь идет о любви, подобной любви Эдипа или Мирры.

Чувство Вадима, не переходя той грани, которая обозначается словом «кровосмесительство», в действительности очень близко к этой грани. Подобными ситуациями изобилует «неистовая» литература. Так, героиня

упоминавшегося романа Жакоба Библиофила становится жертвой своего сводного брата—монаха Амбруаза; в романе Льюиса Антония также гибнет жертвой своего брата—монаха Амброзио. Но ближе всего психологическая ситуация «Вадима» к ситуации романа Шатобриана «Рене», к неестественной взаимной любви героя и его сестры Амелии. Шатобриан избежал сцен, подобных сценам «Монаха»; Амелия спасается в монастыре и кладет непреодолимую преграду между собой и братом; но вся острота ее страданий и тоски Рене построена на мотивах, близких к мотивам кровосмесительства. Этот оттенок вторгается и в чувства Вадима к Ольге, но, в отличие от Шатобриана, Лермонтов вводит эту любовь как одностороннюю, демоническую любовь Вадима. Ангельская природа Ольги избегает подобных искушений: ее любовь облекается в обычные формы идеальной романической любви.

Повести Шатобриана критики его времени называли часто поэмами в прозе. В них присутствует лиризм описаний и психологических характеристик. Речи героев превращаются в медитативные элегии, прерываемые философскими сентенциями. Самое течение речи приобретает подчас ритмический характер поэтической прозы.

Аналогичными свойствами обладает и роман Лермонтова. Реплики героев менее всего воспроизводят реальную речь: «...ты меня еще не знаешь, но я тебе открою мои мысли, разверну всё мое существование, и ты его поймешь. Перед тобой я могу обнажить странную душу мою: ты не слабый челнок, неспособный переплыть это море; волны и бури его тебя не испугают; ты рождена посреди этой стихии; ты не утонешь в ее бесконечности!..» (гл. VIII, слова Вадима). Подобные речи напоминают нарочито метафорический язык американских старцев Шатобриана: «Дитя мое, я хотел бы, чтобы отец Обри был здесь, он извлекал из сердца какое-то умиротворение, которое, успокаивая их, однако не было чуждо бурям: это луна в бурную ночь. Блуждающие тучи не могут увлечь ее в их беге; чистая и неизменная, она тихо продвигается над ними» и т. п. Этот стиль родственен патетическому и декламационному стилю мрачных драм 70-х годов XVIII в., быть может менее метафорическому и образному, но столь же лирическому: «Жестокая буря поднялась в душе моей; ни мое сопротивление, ни мой стыд, ни твое горе не побороли во мне живого чувства преимущества родиться чувствительным...» («Женеваль» Мерсье). «Верни мне сердце, взращенное тобой в пустынях и в глуби лесов. Естественная дикость мне милее, чем беспечная истома, вызывающая вздохи. Мне—вздыхать! Ужасные звуки сражений! Дикие голоса войны, подавите в сердце моем стоны, которые в ней рождаются и должны в ней умереть» («Олинд и Софрония» его же). Этот патетический стиль драм и мелодрам, обильно представленный в собственном драматическом творчестве Лермонтова, проник и в речи героев «Вадима». Надо сказать, что тот же стиль встречается и в собственных тирадах автора, напоминающих лирические монологи действующих лиц. Функция этих лирических монологов—в их сентенциозности, приоткрывающей идеологические проблемы, волновавшие молодого Лермонтова. Уже приводились его афоризмы о добре и зле, о естественном законе и т. д. В этом круге идей он и держится. Вот рассуждение об ущербе человечества: «...оно приближилось к кончине своей; пускай.... но зачем прикрывать седины детскими гремушками?—зачем привскакивать на смертном одре, чтобы упасть и скончаться на полу?» (гл. XI). Или вот попытка формулировать индивидуалистическую

проблему воли, характерную для поклонника байроновских героев: «И в самом деле, что может противустоять твердой воле человека?—воля—заключает в себе всю душу, хотеть— —значит ненавидеть, любить, сожалеть, радоваться,—жить, одним словом; воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса.... о если б волю можно было разложить на цифры и выразить в углах и градусах, как всемогущи и всезнающи были бы мы!» (гл. XX).

Этот гимн воле объясняет и исторический афоризм Лермонтова по поводу Наполеона: «в десять лет он продвинул нас целым веком вперед» (гл. III). В этом афоризме объединились отголоски расцветшей около 1830 г. наполеоновской легенды с байроническим преклонением пред людьми сильной воли.

Стиль лирических афоризмов, естественно, вызывает характерную цитатность романа. Это намеки на «дней минувших анекдоты» (напр., о гордиевом узле в гл. XIX; ср. наличие подобных же школьных анекдотов и в «Княгине Лиговской»: об ахиллесовой пяте, об Архимеде); к ним примыкает и анекдот о живых еще тогда пианистах Гуммеле и Фильде (гл. XIV); такого же порядка ссылки на Данте (гл. XVIII) и на Фауста (гл. XVII) или на общеизвестную формулу, цитируемую как слова Гоббса: «человек человеку волк» (гл. XXI). Наконец, сюда относятся цитаты поэтических формул, оторванных от контекста, вроде: «И перед ним начал развиваться длинный свиток воспоминаний». Ср. у Пушкина:

Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток...

Такова же не новая формула, которая, в свою очередь, перейдет в «Боярина Оршу» и «Демона»: «мир без тебя? что такое!.. храм без божества...»[9].

Таков был смешанный стиль романа-поэмы Лермонтова, в котором он хотел осуществить задачу русского исторического романа в духе Вальтер-Скотта.

Выбор исторического сюжета, повидимому, был подсказан Лермонтову «Шуанами» Бальзака. В «Шуанах» привлекало изображение крестьянского движения в обстановке гражданской войны. Тот факт, что описываемое крестьянское движение было контрреволюционным, не снимало с него характерных черт стихийного крестьянского движения. Точно так же и Лермонтов ищет эпизод крестьянского движения в недалеком прошлом русской истории и находит его в пугачевском движении. Есть близкие точки соприкосновения «Вадима» с романом Бальзака. Выше упоминалась сцена пыток, привлекшая внимание читателей. Сцена эта довольно близко воспроизведена в гл. XXIV (ср. «Айвенго», гл. XXII):

«Солдатку разули; под ногами ее разложили кучку горячих угольев... от жару и боли в ногах ее начались судороги—и она громко застонала, моля о пощаде».

Вся эта сцена является вариацией эпизода из третьей главы «Шуанов» (вот фраза, соответствующая приведенной здесь цитате: «Все эти движения и их невероятная быстрота вырвали у жертвы крики, ставшие раздирающими, когда Пиль-Миш подгреб угли ему под ноги»; далее следует диалог пытаемого с его палачами в том же стиле, как и у Лермонтова).

Но у Лермонтова была прямая задача: написать р у с с к и й исторический роман, т. е. ввести в него специфический национальный материал.

БИВУАК Л.-ГВ. ГУСАРСКОГО ПОЛКА ПОД КРАСНЫМ СЕЛОМ

Акварель Лермонтова, 1835 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

В развитии сюжета он не касается больших фактов пугачевского движения, а потому вопрос об исторических источниках его романа не имеет большого значения. Из исторических имен мы находим в романе только одно—имя Белобородова («Белобородки»), фигурирующее в речах пугачевцев в XIV и XXIII главах романа. Однако это упоминание не связано ни с какими конкретными историческими фактами, которые предполагали бы исторические разыскания автора. «Пугачевщина» и ее эпоха взяты не в плане исторической реставрации избранного времени действия, не для переработки истории в роман, а скорее как символическая эпоха крестьянских восстаний, как рамка для свободного вымышленного сюжета, имеющего целью показать язвы крепостного помещичьего быта.

Материал, демонстрирующий крепостные нравы, мог войти в роман независимо от того, относился ли он хронологически к эпохе пугачевского движения или нет. Лермонтов имел в виду не исторически точное изображение крепостных порядков определенных годов, а вообще крепостное право, как оно существовало и в годы написания романа. При этом он не совершал большого анахронизма, так как за шестьдесят лет, отделяющих действие романа от его написания, не так уж существенно изменились патриархальные нравы крепостных поместий.

По воспоминаниям А. Меринского, рассказ основан «на истинном происшествии»; иначе говоря, он основан на каком-то устном предании. Возможно, что это устное предание и не связывало тех происшествий, о которых повествуется в романе, с событиями пугачевского движения. Нет даже уверенности, что предание это восходит обязательно к екатерининскому времени.

Не имея точных свидетельств, мы не можем восстановить, какие именно эпизоды романа связаны с устными преданиями, слышанными Лермонтовым. Но, повидимому, это эпизоды, характеризующие крепостное самоуправство крупных помещиков. Сюда могут относиться эпизоды, связанные с враждой между соседями-помещиками, в которой более сильный губит слабого (ср. аналогичную завязку «Дубровского» Пушкина, кстати, писанного в то же время, что и «Вадим»); могли быть эпизоды, связанные с тяжелым положением бедной «воспитанницы», обреченной испытывать на себе самодурство ее покровителя и «благодетеля». Повидимому, материал преданий состоял из таких общих характеристических черт, рисующих быт и нравы крепостников. Менее вероятно, что на предании основаны эпизоды крестьянской войны. Они, повидимому, принадлежат романической фантазии автора.

С другой стороны, результатом живого наблюдения могут быть и отдельные образы или второстепенные эпизоды. Таковы некоторые образы крестьян или эпизод Юрия и Анютки (гл. XIX), типичный для биографии многих «барчуков». Сквозь романтизированное изображение здесь видны следы подлинных наблюдений и устных рассказов.

Мрачный и сгущенный фон бытовой обстановки призван был оттенять демоническую роль Вадима—Красной шапки, выступавшего в качестве одного из вождей «пугачевщины». В то же время Вадим не являлся персонажем, исторически предопределенным и возникавшим именно в условиях данного исторического фона. В своих действиях он противопоставлен другим деятелям «пугачевщины» и как тип крайнего романтического индивидуализма не смешивается с другими персонажами. В его характере Лермонтов не преследовал целей исторической типичности характера.

Поэтому исторически-бытовой фон в системе романа противостоит группе центральных персонажей с демоническим Вадимом во главе. «Пугачевщина» является лишь способом конкретной локализации сюжета, видимо, задуманного вне определенной исторической обстановки. В этом, конечно, заключается и некоторый порок романа как исторического. Характеры и действия героев не предопределены обстановкой. Интерес раздваивается. С одной стороны, мы видим типичный конфликт байронических героев с их мировыми страстями, не связанными границами добра и зла. С другой стороны—помещичий быт, в котором отношения между людьми регулируются реальными страстями и побуждениями людей своей среды. Законы художественной типизации и портретного сходства применимы только для персонажей этой среды. Таковы в первую очередь Борис Петрович Палицын[10], его жена Наталья Сергеевна, а с другой стороны—все крестьянские типы: солдатка, любовница Палицына, ее сын Петруха, дворовые Палицына и пугачевцы, Орленко и другие. Для обрисовки характеров, речей и действий этих персонажей Лермонтов применяет другой стиль, чем стиль патетического романтизма, характерный в приемах обрисовки центральных романтических персонажей. Не опережая эпохи в системе стилистических приемов, в характеристике этих лиц Лермонтов прибегает к методам нравоописательного романа, предпосылкой которого было нарочитое подчеркивание психологической несоразмерности изображаемых лиц, с одной стороны, и автора—с другой.

Русский элемент романа усилен и введением в него имитаций народных песен; обращение к фольклору входило в общую систему романтической поэтики. У Лермонтова это обращение усиливалось, повидимому, и его индивидуальным тяготением к мотивам русского фольклора. В данном случае мы имеем дело с очень вольными вариациями на мотивы русских песен. Это песня Ольги в гл. XIII и песня казака в гл. XIV. В обоих случаях, повидимому, мы имеем дело с вполне свободным творчеством самого Лермонтова, использовавшего только самые общие мотивы и структурные элементы (сравнения) русской народной песни.

Разнородный характер имеют вставные новеллы, по литературной традиции присутствующие в романе. Таких новелл три, но только одна из них (третья) развита с некоторыми подробностями; напротив, первая дана в форме весьма краткого конспекта. Эта первая новелла введена в гл. IX в качестве народного предания, основанного на бытовом факте частого безвестного, длительного отсутствия родственников. Это рассказ о явлении призрака жениха его невесте в день ее выхода замуж за другого. Новелла выдержана в традиционных тонах баллад, в конечном счете восходящих к «Леноре» Бюргера. Сюжет «Леноры» в данном случае осложнен, быть может, влиянием целого цикла легенд, получившего позднее законченное выражение в новелле Мериме «Ильская Венера» (1837)[11].

Вторая новелла—бытовая. В воспоминаниях Юрия (гл. XIX) эпизод Анюты является несомненным откликом реальных помещичьих рассказов. Напротив того, в тех же воспоминаниях эпизод Зары представляет собой ироническую и даже пародическую в развязке трактовку «восточного» сюжета о любви европейца и турчанки. И этот эпизод, быть может, не лишен подосновы в военных рассказах русских участников турецких походов (вспомним хотя бы происхождение Жуковского), но здесь он стилизован под характерный сюжет о «прекрасной мусульманке», но

со снижающей неожиданной концовкой. Самое имя Зары, условно-восточное, фигурирует у Лермонтова и в его поэмах («Аул Бастунджи», «Измаил-бей») и имеет, повидимому, литературное происхождение.

Эти три новеллы в общем гармонируют с основными стилистическими элементами романа, главной своей частью восходящего к разновидностям западного романтизма, а русской группой персонажей—помещиков свя-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ". ПЕЧОРИН
Рисунок П. Боклевского, 1874 г.
Литературный музей, Москва

занного с преданиями о русском помещичьем укладе и о крепостном бесправии.

«Вадим» остался неоконченным. Повидимому, среди прочих возможных причин того, что Лермонтов бросил этот роман на XXIV главе, следует учесть и ту, что роман писался автором в таком возрасте, когда стилистические тенденции его не были еще устойчивы. Литературный опыт, приобретенный в процессе написания такого обширного произведения, каким является дошедшее до нас начало романа, естественно, могло стимулиро-

вать и эволюцию стилистических требований автора. Френетический жанр изживал себя; апогей его развития падает на 1832—1833 гг. Затем начинают раздаваться голоса против этого жанра; так, появление в 1833 г. романа Э. Легуве «Макс» встретило на страницах «Revue de Paris», журнала, являвшегося тогда законодателем в литературе, иронический отзыв по адресу героя, который «бежит за всеми, самыми страшными катастрофами, созерцает зрелища всех возможных ужасов, забывая из них, кажется, только один—каннибализм»; «у нас теперь есть Дон Кихот френетических романов; тем не менее, нам казалось, что Санчо Панса успешно мог пополнить персонал этого романа».

Век романтических Дон Кихотов проходил. Наступал век более благоразумной, более уравновешенной прозы. Правда, на смену Дон Кихоту не пришел Санчо Панса, но реалистические тенденции, ассоциируемые с этим именем, возобладали. Следующий замысел Лермонтова, оставшийся также не доведенным до конца, уже тяготеет к преобладанию элементов бытописания и нравоописания над всякого рода патетикой.

«Княгиня Лиговская»—попытка автобиографического романа. Но элементы автобиографизма в нем совершенно иного рода, чем в «Вадиме». В раннем своем романе Лермонтов дал нечто вроде лирической исповеди, форсируя и доводя почти до гротеска некоторые свои переживания и чувствования. Этого психологического автобиографизма почти нет в «Княгине Лиговской». Но зато сюжетная часть романа воспроизводит личную историю отношений Лермонтова и Сушковой.

Характерно, что сам Лермонтов приблизительно в одинаковых выражениях рассказывает о себе и о героях романа. Здесь важна не точность изложения реальных событий и перенесения их в рамки романа, а именно тождественность рассказа в обоих случаях. Если бы письмо к Верещагиной с изложением истории отношений с Сушковой не являлось несомненно подлинным письмом, можно было бы принять его за первоначальную канву «Княгини Лиговской».

В письме к Верещагиной мы читаем: «J'ai vu en entrant dans le monde que chacun avait son piédestal: une fortune, un nom, un titre, une faveur... j'ai vu que si j'arrivais à occuper de moi une personne, les autres s'occuperont de moi insensiblement, par curiosité avant, par rivalité après» («Вступая в свет, я увидел, что у каждого есть свой пьедестал: богатство, имя, титул, покровительство... я увидел, что если я привлеку чье-нибудь внимание, другие незаметным образом тоже займутся мною, сперва из любопытства, потом из соперничества»). Этот же мотив находится и в романе (равно как и текст анонимного письма): «Полтора года тому назад Печорин был еще в свете человек—довольно новый: ему надобно было, чтоб поддержать себя, приобрести то, что некоторые называют светскою известностию, т. е. прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается; несколько времени он напрасно искал себе пьедестала, вставши на который, он бы мог заставить толпу взглянуть на себя; сделаться любовником известной красавицы было бы трудно для начинающего, а скомпрометировать девушку молодую и невинную он бы не решился, и потому он избрал своим орудием Лизавету Николавну, которая не была ни то, ни другое» (гл. III).

Эта тема пьедестала, тема карьеры при помощи женщины—«известной красавицы» имеет чисто литературный характер. В сентябре 1832 г. в журнале «Revue de Paris» появилась новелла Жюля Жанена «Пьеде-

стал». Самое название повести раскрывает ее основную тему или, вернее, основной образ. Провинциал Проспер Шавиньи является в Париж с целью карьеры. На первых же шагах его постигают неудачи:

«Он понял, чего ему недоставало: это был пьедестал; он не был на виду, его не видели; вина была его, а не людей. У каждого он видел свой пьедестал: у того диплом, у того патент, у того лавочка, у того книга, у того газета, у того бесчестие, у того слава, у каждого что-нибудь; тот возвышался на алтаре, другой на троне; тот—на виселице, тот был на каторге, тот при дворе, тот в армии. Были женщины, возвышавшиеся на софе, каждый возвышался на чем-нибудь.... Ему потребовалось некоторое время, чтобы понять это стремление человеческой природы стать больше, чем на самом деле. Итак, он понял, чего недоставало для его успеха, и впредь он искал только средства найти и себе пьедестал» (гл. XII). Этот образ-тема является магистральным на протяжении нескольких главок новеллы. Для Проспера пьедесталом служит сперва неожиданный огромный выигрыш в игорном доме. Но решающим в его карьере является встреча с красавицей-итальянкой, которую он привозит в Париж как средство карьеры, как пьедестал, как орудие. На этом заканчивается новелла.

Впоследствии Ж. Жанен развил свою новеллу в большой, двухтомный роман «Окольный путь» («Chemin de traverse»), появившийся в 1836 г. В этом романе тема «пьедестала» не является стержневой, тем не менее и она присутствует. Уже достигнув благополучия и власти, Проспер испытывает радость, «соединив пьедестал—богатство с другим пьедесталом—женщиной» (т. II, гл. XV)[12]. Когда Лермонтов приступал к своему роману, он, повидимому, уже ознакомился и с романом «Окольный путь». Об этом можно судить по общности некоторых мотивов.

И новелла и роман Ж. Жанена написаны в обычном его стиле лирических афоризмов, развиваемых в бесконечных цепях параллелизмов, аналогий, всяческих ассоциаций. Действия в подлинном смысле нет,—это цепь аллегорических эпизодов, лишь изредка переходящих в романическое повествование. Афоризмы Ж. Жанена приобретают то патетический, то иронический характер, то достигают формы откровенного цинизма, слегка прикрываемого сатирой на современность. Этот тон достаточно характеризуется следующей цитатой из гл. XXV «Пьедестала», где Проспер, наконец, находит свой пьедестал—красавицу. Проспер едет в Италию: «Я вам сообщил, что Проспер отправился туда с полным хладнокровием. Он искал успеха любой ценой, а потому он был до чрезвычайности внимателен. Беспечное итальянское общество, доступные удовольствия, поэзия легкая, как веяние ветра, и проникающая все поры души, как запах розы, язык, разряженный в шелк и золото, украшенный жемчугом, певучий и танцующий, создания искусства под солнцем и под землей, полные жизни, сотканные из небесного света, древние века еще безбородые, благодаря чистоте воздуха, официальному спокойствию в мире, находящемся в движении, страсти столь юные в свете столь старом, неслыханное собрание очарований и реальностей,—ничто не могло отвлечь Проспера от изучения порока и стремления к пороку. Он желал найти высший порок, привлекающий всех, и он его нашел. Это был день его удачи» (ср. гл. XIV т. II «Окольного пути»).

Цель Проспера—борьба с обществом, месть. «Он поставил целью унизить парижский свет, который его унизил». Школа «прекрасной италь-

янки», ставшей его союзницей,—это школа борьбы любыми средствами для достижения господства.

В романе, который родился из «Пьедестала», эти афоризмы светского цинизма нашли даже персонификацию в образе барона Бертнаша, ставшего одно время ментором Проспера. Попытки автора противопоставить этому образу положительных героев по существу только запутывают систему этических афоризмов, развиваемых Ж. Жаненом.

Тема «пьедестала», взятая Лермонтовым у Ж. Жанена, отнюдь не определяет литературной системы «Княгини Лиговской». Ж. Жанен имел много читателей и почитателей, но сравнительно мало подражателей. Развитие светской повести в эти годы лишь косвенным образом связано с деятельностью Ж. Жанена, манера которого осталась его индивидуальной особенностью. Подражания вызвал едва ли не один его первый роман «Мертвый осел».

Лермонтов избрал гораздо более простой путь светской повести. Если в «Вадиме» его еще привлекал романтический символизм образов, не связанный непосредственно с обстановкой и развитием сюжета романа, то в «Княгине Лиговской» выводимые типы тесно соприкасаются с действием. Обстановка и среда обусловливают характеры действующих лиц. Конечно, в образе Печорина еще можно увидеть черты Вадима, вплоть до некоторых следов «демонизма», но романтическая патетика уже не сопровождает движения героев. Элементы скептицизма и иронии связаны с развитием интриги и определяют систему изложения.

Эта смена стиля последовательно отражается и на характере употребления отдельных образов. Так, в «Вадиме» мы еще в патетическом плане находили шатобриановский образ крокодила на дне колодца. Этот же образ в «Княгине Лиговской» дан уже в сниженном, разоблаченном плане и звучит пародически. Описав «толстую и рябую горничную» и не пожалев на нее комических красок, Лермонтов заключает: «Такая горничная, сидя за работой в задней комнате порядочного дома, подобна крокодилу на дне светлого американского колодца» (гл. III).

Подобная смена стиля и тона позволяет определить сюжетные эквиваленты «Княгини Лиговской» по отношению к «Вадиму», т. е. проследить, какими новыми литературными средствами осуществляет Лермонтов образы обоих романов, восходящие к одним и тем же жизненным переживаниям.

Прежде всего следует сопоставить образы героев. Вадим—демоническая личность, гротескный урод, вызывающий отвращение, носитель зла, мстящий миру. Гибель и страдания других не вызывают в нем никакого отголоска. Он «с восторгом» наблюдает трепет убитой им бабочки (гл. VI), и этот эпизод дан как символическая характеристика героя. Убийство старика и его дочери (гл. XXIII) не волнует его: «Вадим стоял неподвижно, смотрел на нее и на старика так же равнодушно и любопытно, как бы мы смотрели на какой-нибудь физический опыт, он, чье неуместное слово было всему виною».

Жорж Печорин имел наружность «...вовсе не привлекательную, он был небольшого роста, широк в плечах, вообще нескладен; и казался сильного сложения, неспособного к чувствительности и раздражению», но с этой непривлекательной наружностью соединялось что-то необычное: «...в свете утверждали, что язык его зол и опасен..... ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер

и волю». «Лицо его смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности..... толпа же говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то.....». Этот же мотив взора присутствует и в характеристике Вадима: «этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то взгляд нищего был сильнейший магнетизм». (Ср.: «...и глаза, если б остановились в эту минуту на человеке, то произвели бы действие глаз василиска».)

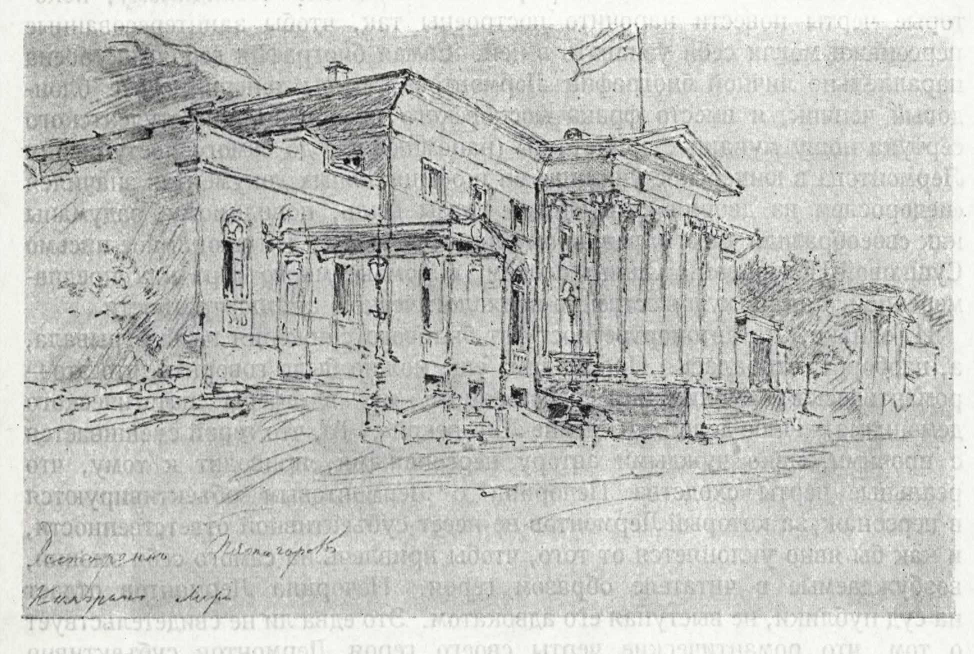


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ". РЕСТОРАЦИЯ В ПЯТИГОРСКЕ
Рисунок М. Зичи, 1881 г.
Институт литературы, Ленинград

Равнодушию и бесчувственности к страданиям других, свойственным Вадиму, соответствуют аналогичные качества Жоржа Печорина. Эта черта подчеркнута начальным эпизодом: «...об раздавленном чиновнике не было и помину»,—говорит Лермонтов, описывая возвращение Печорина домой. «Печорин à propos рассказал, как он сегодня у Вознесенского моста задавил какого-то франта, и умчался от погони..... Костюм франта в измятом картузе был описан, его несчастное положение на тротуаре также. Смеялись».

Параллельные черты Жоржа и Вадима, как видно из приведенных цитат, сильно отличаются не материальным содержанием, а стилистической окраской в передаче Лермонтова. Нельзя сказать, что романтический элемент в характеристике Печорина вытравлен до конца. Некоторый романтический налет остается в прозе Лермонтова и в «Герое нашего времени». Но пропорция патетического романтизма в «Вадиме» и «Кня-

гине Лиговской» несоизмеримы. Романтическая перегрузка Вадима в результате заставляет Лермонтова противопоставлять своего героя всей группе бытовых персонажей. Этого противопоставления уже нет в «Княгине Лиговской». Характеристика Печорина дана в том же стилистическом плане, что и характеристика прочих персонажей. В силу этого и сам герой входит в общую среду, не выделяясь из нее своими свойствами.

Автобиографических черт в Печорине не мало. Уже тот факт, что, повидимому, обе линии сюжета (отношения Печорина к Негуровой и к Лиговской) являются литературными трансформациями личных фактов и переживаний жизни Лермонтова (ср. сюжет «Двух братьев»), до известной степени обличает автобиографичность повести. Повидимому, некоторые черты повести нарочито построены так, чтобы заинтересованные персонажи могли себя узнавать в ней. Самая биография героя построена параллельно личной биографии Лермонтова. «...вы теперь носите блондовый чепчик, я вместо фрака московского недоросля или студентского сертука ношу мундир с эполетами» (напомню, что до самого поступления Лермонтова в юнкерское училище он в официальных документах значился «недорослем из дворян»); подобные фразы были, повидимому, задуманы как своеобразная «месть» реальному лицу, не менее, чем анонимное письмо Сушковой-Негуровой. Одним словом, в романе много черт как преднамеренной, так и художественно-психологической автопортретности.

И, однако, эта автопортретность от бытового снижения не выигрывала, а, наоборот, стиралась. Про Вадима еще можно было говорить, что это— романтическая сублимация собственного «я» в сферы патетического демонизма. Иное дело в «Княгине Лиговской». То, что герой смешивается с прочими, явно чуждыми автору персонажами, приводит к тому, что реальные черты сходства Печорина с Лермонтовым объективируются в персонаж, за который Лермонтов не несет субъективной ответственности, и как бы явно уклоняется от того, чтобы привлечь на самого себя эмоции, возбуждаемые в читателе образом героя. Печорина Лермонтов отдает на суд публики, не выступая его адвокатом. Это едва ли не свидетельствует о том, что романтические черты своего героя Лермонтов субъективно преодолевал; в новом романе он не только отказывался от романтического стиля в узком смысле этого слова,—он преодолевал романтический стиль и в смысле отношения к миру и виденья мира.

Но преодоление романтизма не может выражаться только в негативной форме отречения от героя или низведения его с пьедестала на уровень рядовых персонажей. Полное преодоление субъективистско-индивидуалистического идеала должно сопровождаться противопоставлением какой-либо положительной системы. Самая объективация образа не должна ограничиваться элементарным раздвоением личности на действующую и наблюдающую. Между тем в «Княгине Лиговской» налицо только это раздвоение, подчеркнутое и самой характеристикой Печорина: «...обладая умом резким и проницательным, Печорин умел смотреть на себя с беспристрастием и, как обыкновенно люди с пылким воображением, преувеличивал свои недостатки» (гл. VIII). Это замечание о преувеличении недостатков по пылкости воображения показывает, что Лермонтов не очень решительно расставался с романтической системой.

Антипод Печорина—чиновник Красинский описан не в очень ясных тонах. Повидимому, главная его роль намечалась впереди, и сюжет ро-

мана строился на его борьбе против социальной несправедливости, отстранявшей его от мест, принадлежавших ему по праву личного превосходства. Описан он контрастно образу Печорина. Взаимная вражда, родившаяся из случайных обстоятельств, обусловлена различием характеров. Некрасивости Печорина противопоставлена исключительная красота Красинского. «Этот молодой человек был высокого роста ⟨Печорин был небольшого роста⟩, блондин и удивительно хорош собою; большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бель-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ". ЭОЛОВА АРФА В ПЯТИГОРСКЕ

Рисунок М. Зичи, 1881 г.

Институт литературы, Ленинград

ведерского, греческий овал лица и прелестные волосы, завитые природою, должны были обратить на него внимание каждого; одни губы его, слишком тонкие и бледные в сравнении с живостию красок, разлитых по щекам, мне бы не понравились» (гл. II). Последняя черта, оттеняющая общую красоту Красинского, свидетельствует и о некоторой ущербленности его характера. С одной стороны, традиционный мотив матери, окруженной заботами сына, явно имеет целью привлечь читателя на сторону Красинского в его борьбе с Печориным. Но, с другой стороны, самую несправедливость к себе Красинский переживает с чувством «мелочной ненависти» (гл. VIII). Формула его борьбы определяет его ограниченность:

«Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота и ум и сердце? О, я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость». Формула, совпадающая с формулой Проспера Шавиньи в первой части повести Ж. Жанена. За ней следуют скептические замечания автора: «Бедный, невинный чиновник! он не знал, что для этого общества, кроме кучи золота, нужно имя, украшенное историческими воспоминаниями...». Также и для Проспера Шавиньи деньги оказались недостаточным средством к возвышению.

Значительность Красинского, недостаточно раскрытого в написанной части романа, подчеркнута тем, что автор прибегает к замедленной экспозиции его характера. Печорин почти полностью охарактеризован в первой главе романа. Автор дает ему только время приехать домой и немедленно представляет читателю. Дальнейшее—его биография в гл. V и характеристические эпизоды в развитии романа—только дополняют его готовую характеристику; он как бы «задан» с первых своих шагов. Иначе дело с Красинским; сперва он дан лишь как жертва уличного происшествия. Предшествующая характеристика нарочно дана неполная: Красинский описан только как бедный чиновник, без индивидуальных черт характера. Описание его внешности (обязательная принадлежность характеристик «Княгини Лиговской») находится в гл. II, при его втором появлении на сцене. Но и здесь он дан как «незнакомец»—«какой-то молодой человек во фраке». Имя его мы узнаем только в гл. VII, где одновременно знакомимся и с его домашним бытом. Только в следующих главах он вовлекается в круг действующих лиц романа, уже связанный с ними определенной ролью. Каждая новая сцена расширяет представление читателя об этом лице. Повидимому, в продолжение романа его роль должна была еще более увеличиться.

Что касается всех прочих участников действия романа, то они даны в порядке «галлерей» типов, короткими эпиграмматическими характеристиками. Это не касается только некоторых бледных персонажей, непосредственно участвующих в действии. Характеристика персонажей преимущественно карикатурная, основанная на внешнем описании наружности, символизирующей внутреннее содержание образа. Эта массовая характеристика персонажей особенно ясна в сцене бала, в гл. IX. Массовость персонажей подчеркнута анафорическим «тут», продолжающим вступительную фразу: «тут было всё, что есть лучшего в Петербурге»; «тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов...»; «Тут могли бы вы также встретить нескольких молодых и розовых юношей...».

Стилистический строй именно этого описания не был нов. Аналогично построены строфы XXIV—XXVI восьмой главы «Евгения Онегина»:

Тут был однако цвет столицы,
И знать и моды образцы...
Тут были дамы пожилые...
Тут было несколько девиц...
Тут был посланник, говоривший
О государственных делах....
и т. д.

Подобный же перечень характеристик с анафорическим «Здесь вы встретите...» находится в «Невском проспекте», появившемся незадолго до начала работы Лермонтова над «Княгиней Лиговской»[13].

Характеристики Лермонтова, взятые на протяжении всего романа, резко отличаются от приемов характеристик у Пушкина и Гоголя.

В романе Лермонтова преобладает характеристика диалогом. Вообще количество диалогов в романе велико. При этом диалоги «Княгини Лиговской» носят на себе приметы драматического диалога: это своеобразные образцы словесных поединков, где неожиданная реплика поражает противника, лишая его логической или психологической возможности поддерживать дальнейший разговор и заставляя сдавать оружие третьему лицу.

Серии характеров Лермонтова, повидимому, имеют сродство с драмати-

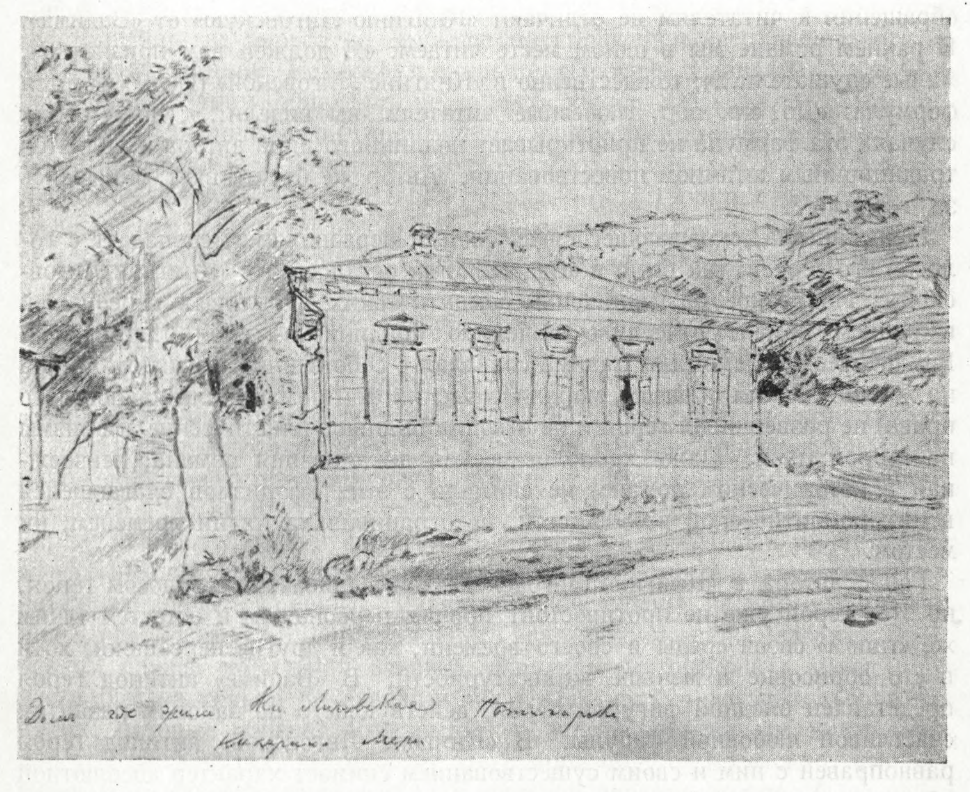


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“. ДОМ КН. ЛИГОВСКОЙ В ПЯТИГОРСКЕ

Рисунок М. Зичи, 1881 г.

Институт литературы, Ленинград

ческими галлереями типов, в частности с показом персонажей в «Горе от ума». Недаром в роман попадает цитата из речи Фамусова:

Вкус, батюшка, отменная манера,
На все свои законы есть:
Вот, например, у нас уж исстари ведется,
Что по отцу и сыну честь....

Язвительные характеристики автора даны в том же стиле карикатурной обрисовки персонажей, в каком мог их дать Печорин. И не только в этом язык и глаза автора сливаются с языком и глазами его героя. Житейские афоризмы, рассеянные в романе, принадлежат одновременно и автору и Печорину. «Он знал аксиому, что поздно или рано слабые характеры покоряются сильным и непреклонным, следуя какому-то закону природы, доселе необъясненному; можно было наверное сказать, что он до-

стигнет своей цели... если страсть, всемогущая страсть не разрушит как буря одним порывом высокие подмостки его рассудка и старание... но это е с л и, это ужасное е с л и почти похоже на е с л и Архимеда, который обещался приподнять земной шар, если ему дадут точку упора».

Эта тирада дана как размышления Печорина, но с явным голосом автора, с признанием неоспоримости «аксиомы» победоносных сильных характеров и всеразрушающих страстей...

Вообще же, объективно, голос автора не дан в романе. Прорывы в форме обращения к читателям не отличают «Княгиню Лиговскую» от «Вадима». В раннем романе мы в одном месте читаем: «Я должен вам признаться, милые слушатели...»; тождественно в «Княгине Лиговской» (гл. V) имеется формула: «До сих пор, любезные читатели, вы видели...», но в обоих случаях эта формула не приоткрывает подлинного лица автора и является традиционным штампом повествования. Автор же отсутствует, скрываясь за героями[14].

Голос автора, скрывающегося за своими персонажами, совпадает с голосом его героев; так было в «Вадиме», так осталось и в «Княгине Лиговской». Но резкое разграничение романтических и бытовых персонажей в раннем романе отчетливо выделяло подлинного героя Лермонтова. Романтический демонизм Вадима совпадал с собственным взглядом автора на жизнь. Таким образом, моралистический фон романа (зло крепостного права) не развенчивал героя и не отводил индивидуалистические афоризмы на второй план. Даже хронологическая локализация романа, неизбежная в историческом романе, не снимала с этих афоризмов влагавшейся в них романтической всеобщности, не ограничивала их ни временем, ни местом.

Голос автора в «Княгине Лиговской» тоже сливается с голосом героя, но этот герой уже не противостоит прочим персонажам и остается таким же «типом» своей среды и своего времени, как и другие персонажи, хотя в его обрисовке и меньше карикатурности. В «Вадиме» антипод героя представлен бледной фигурой Юрия, действующего по законам развития счастливой любовной фабулы. В «Княгине Лиговской» антипод героя равноправен с ним и своим существованием снимает характер абсолютной убедительности с афоризмов, которые уже не носят в себе признаков романтической всеобщности и разрешают проблемы в ограниченной области избранного времени и избранной среды.

Самое время и среда приобретают конкретность. Персонажи предполагают прототипов не только в творческой лаборатории автора, но как бы и на страницах романа. Время действия определено с точностью до дня и минуты и связывается в романе с известными читателю событиями, еще свежими в памяти и не приобретающими характера исторической давности и вытекающей отсюда литературной абстрактности. Указано точно: роман начинается «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни... заметьте день и час...». Далее сообщается: «Давали Фенеллу (4-ое представление)»; или в гл. VI: «...могу вам сказать весьма приятную новость, картина Брюлова: „Последний день Помпеи“ едет в Петербург»[15]. Все это характерные черты светской повести, точно конкретизирующей типы, обстановку, эпоху. В том же ряду точных указаний находится и забота о топографии действия: «по Вознесенской улице», «спустясь с Вознесенского моста», «поворотили на Невский, с Невского

на Караванную, оттуда на Симионовский мост, потом направо по Фонтанке» (описание настолько точное, что адресу Печорина соответствуют только два реальных дома—Кушелева и Шереметева). Все это входит в общую систему конкретности, документальной точности.

В «Княгине Лиговской» также присутствует моралистический план; в этом плане развивается судьба Красинского. Это социальная несправедливость, пренебрежение личными заслугами, замкнутость аристократического света, ревниво не допускающего до богатства, власти и влияния чуждых ему людей. Отсюда борьба за положение, принадлежащее по справедливости. Собственно говоря, это тоже тезис из «Окольного пути» Ж. Жанена, где борьба за должное по справедливости развивается на двух путях: прямом (Кристоф) и окольном (Проспер Шавиньи). У Ж. Жанена морализация обнажена не только ходом действия, в общем абстрактно-символического (что органически свойственно манере Ж. Жанена, так отличающей его роман от «Княгини Лиговской»), но и в прямом заключении автора: «Они (оба героя романа.—*Б. Т.*) учили своих детей, помимо прочего, ходить всё прямо, всю свою жизнь, благородными дорожками; остерегаться окольных путей, более легких на первый взгляд, но ведущих наверное к пропасти. И прошлой жизнью, так же как и настоящей жизнью, они доказывали юным созданиям, что есть один путь на свете, чтобы достичь успеха без сожалений и угрызений совести, большой путь честности, труда, терпения и добродетели».

Подобная мирная и не богатая новизной мораль вряд ли принималась Лермонтовым безоговорочно; да и сам Ж. Жанен парадоксальностью положений своего романа далеко отходит от прямолинейности моральных прописей. Но необходимо учитывать, что в ранних романах Лермонтова наряду с романтической философией этических парадоксов присутствует и несомненная вера в простые моральные ценности, и в конечном счете побеждают общепризнанные гуманистические начала, несмотря на презрение к ним носителей принципиального зла—демонических персонажей. Во всяком случае моральная завязка «Княгини Лиговской» в написанной части романа только намечена, и мы можем только догадываться о тех путях, которые изберет Красинский в достижении власти и влияния, и о тех конфликтах, которые из этого произойдут. Возможно, что развитие этого сюжета, даже в рамках светской повести, должно было пойти в духе и стиле французской драмы того времени, представленной в произведениях Дюма-отца. Вероятно, светский круг должен был стать ареной борьбы сильных страстей.

Конечно, это только догадки, и в точности мы не знаем, почему Лермонтов оставил свой роман неоконченным. Вряд ли удовлетворителен собственный ответ Лермонтова в письме к Раевскому, будто роман остановился потому, что действительное происшествие, положенное в его основу, развивалось так, что исключало возможность продолжения романа. Во всяком случае это объяснение не дает нам возможности понять, почему же Лермонтов не перестроил своего романа, а немедленно приступил к новому роману в совершенно ином стиле. В июне 1838 г. Лермонтов известил Раевского, что его роман «вряд ли кончится», в марте 1839 г. на страницах «Отечественных Записок» появляется «Бэла», а через год, в апреле 1840 г., напечатан и весь роман «Герой нашего времени». Эта теснота дат, повидимому, показывает, что «Княгиня Лиговская» осталась незаконченной не только за охлаждением автора к данному роману или

за истощением реального материала, которым пользовался Лермонтов, а главным образом потому, что старый замысел был вытеснен новым, в другой рамке и в другом стиле.

Повидимому, и «Княгиня Лиговская», за которую Лермонтов вначале принялся горячо, сыграла подобную же роль по отношению к незаконченному отрывку «Я хочу рассказать вам». Отрывок этот и следует рассматривать как попытку переходного характера, замысел, промежуточный между «Вадимом» и «Княгиней Лиговской».

Отрывок этот был задуман как автобиографическая хроника. Эта сюжетная рамка с сохранением того же имени героя применена была Лермонтовым в поэме «Сашка». Вводные абзацы роднят замысел отрывка с «Княгиней Лиговской». Однако рамка намеченной светской повести («сцена большого света», «бал, театр, гулянье, кабинет») относится к дальнейшему. Сохранившийся отрывок дает начало биографии героя и ведется в тонах, роднящих его до известной степени с «Вадимом». Таково, напр., описание барского дома на берегу Волги: «Деревня эта находилась на берегу Волги. От барского дома по скату горы дó самой реки расстилался фруктовый сад». В «Вадиме» предполагалось дать описание барского дома в начале гл. IV, и там стоит помета: «Дом на берегу Волги». Но описание дома перенесено в гл. V, и Волга заменена Сурой (первоначальное, черновое чтение относило место действия на берег Оки): «Дом Бориса Петровича стоял на берегу Суры, на высокой горе, кончающейся к реке обрывом глинистого цвета». Сходны и пейзажные мотивы, сопровождающие описание дома: «С балкона видны были дымящиеся села луговой стороны, синеющие степи и желтые нивы. Весной, во время разлива, река превращалась в море, усеянное лесистыми островами; по ней мелькали белые паруса барок, и вечером раздавались песни бурлаков». В «Вадиме»: «Вокруг старинного дома обходит деревянная резной работы голодарейка, служащая вместо балкона; здесь, сидя за работой, Ольга часто забывала свое шитье и наблюдала синие странствующие воды и барки с белыми парусами и разноцветными флюгерями». Аналогичен и остальной пейзаж: «...лесистые холмы с чернеющими елями, налево низкий берег, усыпанный кустарником, тянется гладкою покатостью— и далеко, далеко синеют холмы как волны».

Сходен и материал характеристики Саши: описывая его склонность к разрушению, Лермонтов пишет: «Он с истинным удовольствием давил несчастную муху и радовался, когда брошенный им камень сбивал с ног бедную курицу». Все это напоминает эпизод с убитым мотыльком в гл. VI «Вадима»: «У Вадима был прутик в руке; он ударил по цвету и убил счастливое насекомое..... и с каким-то восторгом наблюдал его последний трепет!..». (Непосредственно за этим следуют воспоминания детства Вадима.) Саша «воображал себя волжским разбойником, среди синих и студеных волн, в тени дремучих лесов, в шуме битв, в ночных наездах при звуке песен, под свистом волжской бури...».

Но романтическая патетика сламывается в этом отрывке ироническими деталями, что и отличает существенно этот опыт романа от «Вадима». Так, описание барского дома обрывается на теме качелей, комически осмысляемых в записках какого-то путешественника.

Опять-таки некоторые эпизоды отрывка имеют явно автобиографическое происхождение, напр.: «Скоро после появления его на этот свет его мать разъехалась с его отцом по неизвестным причинам». Но во избе-

жание слишком точного автобиографизма Лермонтов оставляет Сашу при отце, а не при матери.

Итак, мы видим, что данный отрывок по существу питается тем же материалом, что и первые два неоконченных романа Лермонтова. Краткость отрывка не позволяет судить и гадать о всем замысле в целом и вынуждает ограничиться стилистическими наблюдениями. Они показывают, что отрывок принадлежит к переходному стилю от «Вадима» к «Княгине Лиговской».

Все эти ранние вещи, брошенные Лермонтовым, рисуют картину быстрого роста, быстрой смены литературных тенденций и стилей. Эта быстрота роста,

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ФАТАЛИСТУ“
Рисунок К. Савицкого, 1891 г.
Частное собрание, Москва

возможно, и была причиной того, что все они брошены незаконченными. Лермонтов не успевал создать большого прозаического произведения единого стиля. В процессе разработки замысла он его перерастал.

В работе над «Княгиней Лиговской» он и нашел тот новый стиль и ту новую систему, которые заставили его бросить этот роман, не удовлетворявший требованиям нового этапа. Найдя этот стиль, Лермонтов создает совершеннейшее прозаическое сочинение свое—«Героя нашего времени», произведение уже не экспериментальное.

Новый роман лишь немногими элементами вырос на основе раннего прозаического опыта. Новый стиль является не только результатом поисков, но и существенным отрицанием и преодолением ранее сделанного. Развитие русской прозы за эти годы во многом раскрыло глаза на то, какие проблемы являются очередными и какая художественная система может выразить в наиболее адэкватной форме сознание совре-

менника. Если и продолжают обращаться к наиболее передовым явлениям западной литературы, то это обращение уже становится все более и более критическим. Поверхностный романтизм, интрига светской повести уже не удовлетворяют ни читателей, ни писателей. Жизнь ведет к разработке более существенных вопросов сознания современного человека. Проза должна быть в первую очередь значительной. Отказ от «Княгини Лиговской» и определялся прежде всего несоответствием этой повести задачам, которые ставил перед собой Лермонтов и которые ему удалось разрешить в «Герое нашего времени».

Сознание значительности создаваемого не оставляло Лермонтова на протяжении романа. Это выразилось в заботе Лермонтова поставить в связь свой роман и своего героя с целой линией романов. Характерно самое название: «Герой нашего времени»; первоначальная редакция этого названия—«Один из героев начала века»—еще сильнее связывает Печорина с подобными ему героями. В предисловии указывается, что данный роман имеет свою литературную генеалогию. В рукописной редакции говорилось: «Если вы верили существованию Мельмота, Вампира и других—отчего же вы не верите в действительность Печорина?». В печати точное указание на роман Матюрина и повесть Байрона-Полидори заменено общей характеристикой этого рода литературы: «трагические и романтические злодеи» (ср. «вымыслы ужасные и уродливые»). В беседе с Максимом Максимычем автор указывает на английскую генеалогию «моды скучать», имея в виду, конечно, не Мельмота, а героев Байрона такого порядка, как Чайльд-Гарольд.

Таким образом, вопрос о литературной генеалогии Печорина законен и возникает из самого типа. Конечно, только отдаленным образом Печорин происходит от Мельмота или от Ретвена (героя «Вампира»). Эта генеалогия более относится за счет личной литературной биографии Лермонтова, прошедшего сквозь литературу Мельмотов и Вампиров; для читателей связь Печорина с демоническими персонажами подобного рода не существовала. Но генеалогия Чайльд-Гарольдов как бы задавалась самим автором. Нет нужды перечислять всех скучающих героев, в галлерею которых входит и Чайльд-Гарольд. Их историческая роль не только в литературе, но и в культуре Европы первой четверти XIX в. известна. Поздние наследники Сен-Прё (из «Новой Элоизы» Руссо) и Вертера, от которых они восприняли и некоторые черты характера и роль «героев времени», они все страдали «болезнью века»—неутолимой тоской. Здесь и Рене Шатобриана, который с детства ощущал «отвращение к жизни» и «замечал свое существование лишь по глубокому чувству тоски»; здесь и Оберман Сенанкура, который, по приговору Сент-Бёва, «отвечал психологии автора, его меланхолическому и страдающему предрасположению, болезненному усилию без ясной цели, задавленному невозможным, его тоске», причем «тоска, взятая в самом широком и философском смысле—отличительная черта и болезнь Обермана,—была болезнью века» (из предисловия ко второму изданию романа 1832 г.); здесь и Адольф Констана, о котором русский переводчик Вяземский писал: «Характер Адольфа верный отпечаток времени своего. Он прототип Чайльд Гарольда и многочисленных его потомков. В этом отношении творение сие не только роман сегоднешний («roman du jour»), подобно новейшим светским, или гостинным романам, оно еще более роман века сего... Он влюбился, соблазнил, соскучился, страдал и мучил, был жертвою и тираном, само-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К „КНЯГИНЕ ЛИГОВСКОЙ"
Рисунок Д. Кардовского, 1914 г.

Институт мировой литературы
им. Горького, Москва

отверженцем и эгоистом, всё не так, как в старину, когда общество движимо было каким то совокупным, взаимным эгоизмом, в который сливались эгоизмы частные... Самое выражение недуг сердца есть потребность и находка нашего времени» (из предисловия к изданию 1831 г.). Принадлежность этих людей веку ощущалась сильно; недаром в том же предисловии Вяземский, цитируя стих Пушкина, говорит: «Пора Малек-Аделей и Густавов миновалась» (ср. «Евгений Онегин», глава третья, строфа IX; речь идет о героях двух женских романов: «Матильды» Коттен и «Валерии» Крюденер).

В самом деле, вся эта серия романов положила ясный рубеж между литературой XVIII в. и новой литературой. Те же Вертер и Сен-Прё, отцы Адольфа и Обермана, являются существенно иными героями своего века. Новый роман, с его особым стремлением к психологизму и особыми приемами психологизации героя, знаменует начало идеологического романа XIX в. К этому циклу романов принадлежит и «Герой нашего времени». Но было бы ошибочным думать, что Печорин—герой того же века, что Адольф и Чайльд-Гарольд. В русской литературе наметилась определенная грань между этими героями и всеми возможными новыми героями века. Такой гранью явился «Евгений Онегин» Пушкина. По отношению к пушкинскому герою также справедливы генеалогические справки, и те же самые справки. Онегин—потомок тех же героев века, что и Печорин. После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого «влияния» предшествующих героев. Конечно, Лермонтов знал их всех и мог непосредственно переносить некоторые черты их на героев своего романа. Но это перенесение сопровождалось сознанием, что в русской литературе уже был дан наследник этих персонажей, как бы

комментировалось образом Онегина. Онегин принял на себя болезнь своих предшественников:

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому сплину,
Короче: русская хандра
Им овладела понемногу...
. . . .
Потом увидел ясно он,
Что и в деревне скука та же...
. . . .
Я молод, жизнь во мне крепка;
Чего мне ждать? тоска, тоска!..
. . . .
И начал странствия без цели,
Доступный чувству одному;
И путешествия ему,
Как всё на свете, надоели...

Но, обладая этой отличительной приметой Адольфов и Чайльд-Гарольдов, Онегин уже существенно иной, чем эти герои. У них это чувство было оригинальное, у него—наследственное. Такое же наследственное чувство тоски было и у Печорина, также стремившегося к «странствиям без цели». Герои Пушкина и Лермонтова—представители уже нового поколения, для которых герои Констана и Шатобриана представлялись в том же хронологическом отдалении, как для Адольфа отдален был Вертер и его современники. Это уже новое поколение, и самое перенесение на них черт предшественников не делает их современниками Адольфа и Рене. Уже психологически невозможно было в литературном плане «подражать» предшествующим героям хотя бы потому, что некоторая доля подражания входила в самую характеристику героев типа Онегина и Печорина, и, подражая Констану и Шатобриану, Лермонтов все равно не создал бы впечатления, что подражание принадлежит автору, а не герою. Конечно, простой формулой подражательности и пародичности не исчерпывается содержание характеров Онегина и Печорина. Было бы наивно давать положительный ответ на вопрос Пушкина: «Уж не пародия ли он?», или разделять всецело краткое изъяснение, данное Максиму Максимычу о происхождении «моды скучать». Если Адольф и Рене были насквозь автобиографичны, то нельзя снять окончательно элементов автобиографичности и с Онегина и с Печорина. Однако эта автобиографичность другая, чем у предшественников. Ни Пушкин, ни Лермонтов не несут ответственности за своих героев, отдавая их на суд читателю не в порядке генеральной исповеди, где уничижение смешано с гордостью.

Этим объясняется и новое соотношение между автором и героем. И Пушкин и Лермонтов уже не боятся вывести «автора» как персонаж наряду с героем (как бы ни был условен и, следовательно, ограничен внутренний мир этого воображаемого автора). Автобиографизм этих образов как бы опрокинут в прошлое подлинного автора. В них отражается моральный комплекс, соответствующий не тому времени, когда создавались эти произведения, а предшествующей стадии,—образ, который автором преодолевается, или, по крайней мере, преодоление которого предопределено путями исторического развития, путями творческого развития самого автора, выражавшего передовые тенденции развития русского общества. В этом смысле характерны предисловия Пушкина (к первой главе ро-

мана)[16] и Лермонтова, в которых они отклоняют обвинения в автопортретности героя. В этих отречениях от героя не всё есть плод мистификации, и есть существенное различие этих предисловий в сравнении с предисловиями Байрона к «Странствованиям Чайльд-Гарольда» или Констана к «Адольфу». Предисловие Констана — традиционная литературная мистификация о происхождении рукописи, которая никого не мистифицировала и не заставляла разделять автора предисловия и автора романа (который ведется от первого лица самим Адольфом); такое предисловие, собственно, входит в состав самого романа как его «обрамление». Что касается предисловия Байрона, то в нем он ограничивается чисто формальным утверждением, что «Гарольд является плодом воображения, созданным для определенной цели» (нанизывание изолированных впечатлений на фиктивный персонаж); этим Байрон лишь подчеркивает, что его поэма—не дневник, не документ, а литературное произведение, но не ставит задачей разъяснить соотношение между внутренним образом автора и характером его героя. Между тем предисловие Пушкина перекликается со строфой LVI первой главы «Евгения Онегина»:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт...

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К „КНЯГИНЕ ЛИГОВСКОЙ"
Рисунок Д. Кардовского, 1914 г.
Русский музей, Ленинград

Сопоставление же характера Онегина с характером Кавказского пленника подсказано соображениями, которые не могли быть известны читателям, но известны нам по письму Пушкина к брату по поводу поэмы; не отклоняя того, что в герое отразился и он сам, Пушкин утверждал: «Я в нем (пленнике.—*Б.Т.*) хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века». Целью характера был не автопортрет, а портрет века, хотя бы в этот коллективный портрет попадали и черты автора как представителя своего века. «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Автору «весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал».

Эта психология отношения к герою составляет связующее звено между Онегиным и Печориным. После Онегина Печорин уже не мог быть таким, каким он казался бы автору и читателю до появления в свет романа Пушкина.

Такова была русская грань, отделявшая Лермонтова от предшественников, представленных в романах первого десятилетия XIX в.

Но один Онегин, при всем его значении для «Героя нашего времени», не явился единым определяющим импульсом. «Онегина» Лермонтов знал и до «Княгини Лиговской» (эпиграф к ней взят из первой главы «Евгения Онегина»). Однако перелом в манере Лермонтова произошел позднее. Кроме того, роман в стихах не может всецело определять манеры прозаического романа; перелом же в манере Лермонтова был связан не столько со сменой характеристики героев, сколько с самым характером ведения повествования. Что касается философской проблематики «Героя нашего времени», то прямые формулировки, находящиеся в романе, не зависят от содержания «Евгения Онегина» и имеют самостоятельное происхождение.

Изменение манеры Лермонтова связано с разрешением общих задач, определявших развитие русской прозы. Как уже сказано, оригинальность романа Лермонтова исключает возможность определяющего импульса, подчинившего себе талант Лермонтова, питавшийся прежде всего впечатлениями современной поэту русской действительности. Но известную роль могли играть и литературные воздействия, причем источником последних могли служить произведения, даже неравноценные произведениям самого Лермонтова. Впечатления могли быть и не очень глубокие; но, чтобы взрывчатая сила личного гения Лермонтова проявилась, необходимо было внешнее, может быть и незначительное, воздействие, которое дало бы воспламеняющую искру.

Обратимся к передовой прозе в годы возникновения «Героя нашего времени».

Ведущей в прозаической мировой литературе в эти годы оставалась французская литература. Правда, кое-кто из романтиков временно или совсем сходил со сцены. Жюль Жанен после «Окольного пути» надолго оставил роман (если не считать напечатанного в том же 1836 г. слабого романа «Одно сердце для двух страстей»); В. Гюго после «Собора Парижской богоматери» не пишет романов до «Отверженных» (1862). Но продолжает писать А. де Виньи, напечатавший в 1835 г. «Servitude et Gran-

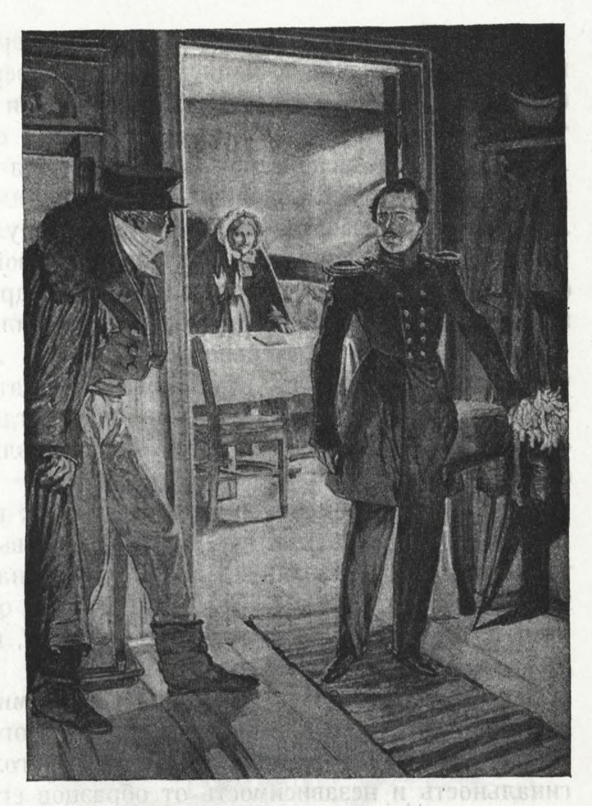


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯГИНЕ ЛИГОВСКОЙ“
Рисунок Д. Кардовского, 1914 г.
Русский музей, Ленинград

deur militaire», роман, с которым следует считаться хотя бы в связи с образом Максима Максимыча; А. де Мюссе в 1836 г. выпустил в свет «Исповедь сына века», где ставится та же задача, что и в «Герое нашего времени», по типизации характерного представителя своего времени.

Но центральное место в литературе занимают Бальзак и его школа. Он известен уже не только как автор серии новелл, объединенных в роман «Тридцатилетняя женщина» (традиционно было сочетать имя Бальзака именно с этим произведением), но и как автор «Le Lys dans la vallée» (1835), «Père Goriot» (1835), «Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau» (1838) и т. д. Его производительность не ослабевала, и имя его произносилось как имя признанного главы нового французского романа.

Точно так же привлекали внимание новые романы Жорж Санд: «Жак» (1834), «Мопрà» (1837), «Спиридион» (ноябрь 1838 г.), новеллы Мериме, проза Стендаля. Вообще это были годы чрезвычайного расцвета французской прозы. Наряду с именами, прочно вошедшими в историю мировой литературы, в эти годы пользовались известностью и другие имена, позднее забытые или полузабытые (Поль де Мюссе, Кюстин, Сен-Феликс, Эмиль Сувестр и мн. др.)[17]. Характерной чертой этого периода являются открытое сопротивление романтизму и дезертирство из его рядов (так, к 1836 г. относятся «Письма Дюпюи и Котонэ» А. де Мюссе).

В прозе наступает перелом. Те проблемы идеологического порядка, которые решались в произведениях иного стиля, по наследству переходят к светской повести, действие которой разыгрывается в Париже и в провинции. У Бальзака слагаются два цикла романов, входящих в общую систему его «Человеческой комедии».

Развитие русской прозы этих лет неразрывно связано с прозой европейской: стремление к национальному утверждению русской литературы было направлено к тому, чтобы вывести ее на арену мировой литературы, поставить на один уровень с наиболее прогрессивными литературными явлениями Запада. Отсюда—пристальное внимание к передовым явлениям западной прозы, и именно здесь—источник новых литературных впечатлений, которые толкнули Лермонтова к интерпретации старых жизненных впечатлений в новой и на этот раз совершенной форме. Эти впечатления вели не к подражанию, а к освобождению внутренних возможностей, собственных сил писателя.

Следовало бы тщательно обследовать литературу 1837—1838 гг., чтобы обрисовать весь круг новых впечатлений, встретивших внимательного читателя литературы в годы, когда сложились основные черты «Героя нашего времени». Здесь я остановлюсь лишь на одном частном факте.

Около этого времени среди французских прозаиков выдвинулся новый писатель, которого критика признала первым и крупнейшим представителем школы Бальзака,—Шарль де Бернар (1804—1850). Апогей его известности падает на 1838 г. В этом году он собрал в сборник «Гордиев узел» свои новеллы и выступил с романом, который считается его основным произведением: «Жерфо» («Gerfaut»).

Оставим вопрос, насколько справедливо мнение, прочно установившееся во всех популярных характеристиках этого романиста, будто он был только учеником Бальзака. Раздавались голоса, утверждавшие его оригинальность и независимость от образцов его друга и учителя. Система Бернара, конечно, бальзаковская, но признаки этой системы настолько широки, что принадлежность к ней не лишала автора возможности проявить и оригинальные черты своего творчества.

У нас нет прямых свидетельств о том, что произведения Бернара читались Лермонтовым, однако они были в поле зрения русских читателей. О «Жерфо» упоминает Вяземский в своем письме от 3 марта (18 февраля) 1839 г., правда, находя этот роман «довольно посредственным». Значительно позднее мы находим этот роман в библиотеке Ф. М. Достоевского (в издании 1864 г.). Однако о знакомстве с ним Лермонтова можно судить по некоторым несомненным реминисценциям, проникшим из этого романа в «Княжну Мери». Я приведу несколько примеров не в качестве «литературных параллелей», так как параллелизм отдельных мест нисколько не свидетельствует о действительном сходстве двух произведений или «влиянии» одного из них на другое, но единственно для доказательства гипотезы о знакомстве Лермонтова с данным романом.

Характеризуя «парадоксальность женского ума» и женскую «диалектику», Лермонтов (от лица Печорина) пишет о способах рассуждать:

«Способ женский: „Я не должна его любить, ибо я замужем; но он меня любит,—следовательно...“. Тут несколько точек, ибо рассудок уже ничего не говорит».

В «Жерфо» подобное рассуждение делает Клеманс, жена Бергенгейма, любящая Октава:

«По одному из этих соглашений с совестью, тайна которых принадлежит только женщинам, она в конце концов стала иногда думать: „Так как я уверена, что буду принадлежать только Бергенгейму, Октав отлично может принадлежать мне“—силлогизм, быть может, и неправоверный

(«hétérodoxe»), обе посылки которого она примиряла с невообразимым искусством» (гл. IX).

Приготовление к дуэли в «Княжне Мери» сопровождается бросанием жребия:

«— Бросьте жребий, доктор!—сказал капитан.

Доктор вынул из кармана серебряную монету и поднял ее кверху.

— Решотка!—закричал Грушницкий поспешно, как человек, которого вдруг разбудил дружеский толчок.

— Орел!—сказал я.

Монета взвилась и упала звеня; все бросились к ней.

— Вы счастливы,—сказал я Грушницкому:—вам стрелять первому! Но помните, что если вы меня не убьете, то я не промахнусь—даю вам честное слово».

ИЛЛЮСТРАЦИИ К „БЭЛЕ"
Рисунки Е. Лансере, 1918 г.
Институт мировой литературы им. Горького, Москва

Жерфо и Бергенгейм дерутся на дуэли, которую они обставляют так, чтобы смерть противника могла бы быть объяснена несчастным случаем. Стреляются они во время охоты[18].

«— Подумайте о том, что это дуэль на смерть... Тот, кто будет стрелять первым, станет на опушке и будет ждать сигнала, который будет дан другим, как только кабаны проскочат сквозь ограду.

Он взял в кошельке монету и бросил вверх.

— Орел!—сказал любовник, принужденный согласиться с волей своего противника.

— Судьба за вас,—сказал Христиан, посмотрев беззаботно на монету;— но помните, что если после моего сигнала вы не выстрелите или выстрелите в воздух, я воспользуюсь своим правом. Вы знаете, что я редко даю промах» (гл. XXIII)[19].

Эти параллели, особенно последняя, дают основание предполагать наличие реминисценций из «Жерфо» в «Княжне Мери». Это позволяет нам остановиться подробнее на этом романе в связи с «Героем нашего времени».

«Жерфо» вышел в свет в середине июня 1838 г. (между 9-м и 16-м по нов. ст.). Это был первый роман Ш. де Бернара, до тех пор известного своими новеллами, относившимися критикой к школе Бальзака. С Бальзаком

автора связывала и личная и литературная дружба. Со стороны Бальзака это было отмечено посвящением ему своих произведений («Сарразины»).

Роман вызвал ряд откликов. Один из них принадлежит Сент-Бёву и датирован 15 октября 1838 г. (см. «Premiers Lundis», II). В статье Сент-Бёва сделано обычное сопоставление Бальзака и Бернара, причем первый сравнивается с Колумбом, открывающим неизвестные земли и не вполне представляющим, что̀ именно он открыл; Ш. де Бернар—это Америго Веспуччи, изучающий уже известную землю с твердым знанием, где он находится. «Без Бальзака, возможно, Бернару долго пришлось бы ощупью искать свой жанр и учиться пользоваться своими литературными наклонностями. Бальзак открыл это направление; он первый, после стольких непостижимых школ, наконец, уловил и изобразил с малейшими оттенками форму чувствительности, воображения, самолюбования и моральной беспринципности, которая характеризует определенный слой, модный в наше время». Сент-Бёв упрекает Бернара в «психолого-физиологическом» жаргоне, по своей запутанности и словесной изощренности иногда напоминающем психологическую декламацию Бальзака (напр., некоторые страницы «Le Lys dans la vallée»). Тем не менее Сент-Бёв приветствовал Бернара и как новеллиста и еще более как романиста.

На страницах «Revue de Paris» (29 июля 1838 г.), журнала, в котором печатались новеллы Бернара, появился разбор романа за подписью D. M. Вот как характеризуется герой романа в этой рецензии: «Октав де Жерфо честолюбив и эгоистичен; он рано растратил ради славы и состояния наиболее благородные свойства своей души и своего ума; и вскоре, преданный душевному опустошению, отвращению, он узнал все муки преждевременной старости. Не найдя в игре радостей, преодолевающих тоску, он ищет в мирной жизни исцеления, не данного ему деятельной жизнью. Он путешествует; он отправляется в Швейцарию охладить в атмосфере ледников свою голову, разгоряченную разгулом. Конечно, есть еще средство от тоски, пожирающей Жерфо. Это любовь. Но дано ли ему найти ее? Его высокомерный дух не создан для тихих радостей. Если бы он случайно встретил новую Адель де Сенанж, он не согласился бы на героическое самоотречение лорда Сиденгама[20]. И в любовь он внес бы гордость и эгоизм—двигатели его жизни. Эта мрачная грусть, преодолевшая потрясения игры, переродится ли в лихорадочную деятельность? Он бы принял борьбу; он бы не испугался препятствий, но он бы менее думал о судьбе женщины, чем об эгоистической радости момента. Судорожная страсть борьбы и победы,—вот в чем бы воплотилась его любовь. И его душа, не исцеленная любовью, нашла в страсти лишь лихорадочные муки и радости, после которых ему осталась еще бо̀льшая тоска и пустота».

Роман «Жерфо» нашел в современной критике точное жанровое определение: «аналитический роман» («roman d'analyse»). Он насыщен психологическими формулами и афоризмами. В нем развертывается психологический кризис тоскующего «странника». Сам автор возводит его генеалогию к Рене и Оберману (в заключительных строках романа). К этим именам можно присоединить неоднократно упоминаемое имя Вертера.

Жерфо весь во власти рефлексии. Трагическое чувство, участником которого он становится, не поглощает его полностью. Пройдя сквозь испытание чувством, он обогащает свое дарование (Жерфо—писатель,

«герой дня», по характеристике Сент-Бёва) новой «черной струной», которая обеспечивает ему успех у читателей.

Роман развертывается на фоне пейзажа в Вогезах; некоторые эпизоды происходят в Швейцарии. Природа, при этом природа горная, играет большую роль в произведениях Бернара. Так, действие его новеллы «Серебряное кольцо» (напечатанной в «Revue de Paris»[21] в ноябре 1837 г. и включенной в сборник «Гордиев узел») происходит на водах Сен-Жерве, в Швейцарии, где кавалькады и прогулки объединяют группу съехавшихся здесь французов. Первая встреча Жерфо с героиней романа Клеманс происходит в Швейцарии в обстановке горных экскурсий[22].

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ"
Рисунок Г. Савицкого, 1940 г.
Собственность художника, Москва

Знакомство возникает благодаря тому, что Жерфо спасает героиню в опасный момент. Эта тема спасения слишком часто проходит через роман и имеет литературное происхождение. Чтобы проникнуть в замок Бергенгейм, где живет с мужем его героиня, Жерфо с некоторой опасностью для жизни выручает сестру барона Бергенгейма: ее понесла верховая лошадь, с которой Алине не удалось справиться. Это мотив, прямо заимствованный из модной драмы того времени: «Антони» Александра Дюма (1831). Литературная затасканность мотива спасения как средства знакомства с героиней отмечена Лермонтовым в реплике Печорина:

«— Помилуйте!—сказал я, всплеснув руками:—разве героев представляют? Они не иначе знакомятся, как спасая от верной смерти свою любезную...».

Однако Лермонтов повторил один из мотивов сближения Жерфо с Клеманс Бергенгейм. Печорин дважды спас Мери от обморока или, вернее,

от головокружения. Второй эпизод происходит в горной обстановке, когда Мери и Печорин переезжают через горную речку. С Клеманс подобное головокружение случилось на краю трещины на леднике.

Героиня романа принадлежит к тому же типу женщин мечтательных, хрупких, чуждых сознательного кокетства, отчаянно сопротивляющихся любви, как и графиня Морсоф, героиня бальзаковского романа «Le Lys dans la vallée». Проникнув в замок Бергенгейм, Жерфо принужден выдерживать упорную борьбу. Сперва муж не подозревает истинных мотивов присутствия Жерфо, тем более, что тот, отчасти для возбуждения ревности в Клеманс, ухаживает за молодой Алиной, сестрой Христиана Бергенгейма. Муж находит Жерфо добрым малым («excellent garçon»; ср.: «А я еще слыву добрым малым, и добиваюсь этого названия!»). Любовная борьба Жерфо и ослабевающей Клеманс и составляет основной материал для психологических анализов автора. Кульминацией является сцена в гроте, некоторыми деталями напоминающая аналогичную сцену в гроте между Верой и Печориным, но не переходящая границ сентиментального испытания.

Большое место в романе занимает рассказ Жерфо или, вернее, его исповедь (гл. VI—VII), где даются самоанализ Жерфо и экспозиция первой стадии его отношений с Клеманс. Этот рассказ придает роману автобиографический характер; от впечатления автобиографизма читатель не освобождается и на протяжении всего романа.

Отношения Жерфо и Клеманс прерваны катастрофой. Жерфо убивает на дуэли мужа—Христиана Бергенгейма. Потрясенная Клеманс выбрасывается из окна в реку. Герой возвращается в Париж, где пишет новые произведения, в которых присутствуют новые ноты—результат пережитого. Газеты пишут о новой его драме: «Никогда еще этот писатель, молчание которого было так горестно для нашей литературы, не поднимался до таких высот. Сообщают об его отъезде на Восток, который он уже несколько лет собирался посетить».

Пережитая трагедия не изменила Жерфо, она дала ему только литературный опыт. «Без сомнения, печален тот закон, в силу которого талант закаляется в эгоизме, чтобы шествовать далее...»; «Смерть Клеманс не разбила существования того, кто ее любил; он оставил ее могилу на пути и зашагал далее». Новых впечатлений, которые могли бы побороть внутреннюю тоску, герой ищет в путешествии на Восток.

Жерфо—новый вариант «скитальца». Это тип хищный, на что указывает и его символическое имя (gerfaut—кречет). Он несет с собой зло: «Дарование редко успевает в нежных чувствах; удел его—приносить несчастие любимому созданию». Отравленный в тридцать лет чувством безысходной тоски, этот скиталец не может никуда уйти от собственного анализа; скепсис и ирония отравляют чувство, даже искреннее; впрочем, и чувство является своего рода экспериментом, попыткой преодолеть мертвящее уныние, испытать применение незаурядных сил. Опасность, трагизм только разжигают любопытство, но никогда не поглощают сознания.

Сопоставление «Жерфо» и «Героя нашего времени» не приводит нас к выводу о каком-нибудь заимствовании или влиянии (в узком смысле слова); оно говорит о литературном фоне. Образ, давно задуманный, получил у Лермонтова полное выражение в результате знакомства с «аналитическим романом» школы Бальзака. Самое имя Бальзака, фигурирующее на страницах романа, показывает, куда было направлено внимание Лермонтова. Превосходство таланта Лермонтова над дарованием Бер-

нара (может быть, имевшего преимущество в профессиональной опытности литератора) уже исключало возможность подражания. Роман Бернара отличается длиннотами и запутанными рассуждениями в метафорическом стиле («деталями дурного вкуса», как заметил Сент-Бёв). Наоборот, Лермонтов, в противоположность ранним произведениям, овладевает здесь искусством лаконического рассказа и синтетической краткости, свидетельствующей о школе Пушкина. Однако его Печорин остается литературным родственником Жерфо; его облик раскрывается теми же литературными приемами, что и у Бернара.

Школа Бальзака послужила толчком к овладению новыми средствами, которые помогли Лермонтову развернуть свой собственный и оригиналь-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ"
Рисунок Г. Савицкого, 1940 г.
Собственность художника, Москва

ный замысел. Это литературное созревание Лермонтова, обусловленное русской жизнью, развитием русской художественной литературы, происходило на широком европейском литературном фоне. Может быть, поэтому и роман Лермонтова оказался фактом не только русской национальной литературы, но и литературы мировой. Недаром в течение ближайших пяти лет по выходе в свет романа он был трижды переведен на французский язык и трижды на немецкий.

«Героя нашего времени» никак нельзя рассматривать как простое продолжение «Княгини Лиговской». Это романы двух разных типов. «Светская повесть» и «аналитический роман» не одно и то же. Образы героев даны разными методами, и поэтому, несмотря на общность имен,—это два разных героя. Нельзя реконструировать биографию Печорина из «Героя нашего времени» по данным «Княгини Лиговской». Общность материала, даже если она и была, не могла создать общности персонажей,

То промежуточное положение, которое занимает образ Печорина между образами романтических героев лирически-автобиографических и объективными героями «аналитического романа», заставило Лермонтова прибегнуть к особому, смешанному методу обрисовки героя. Он дан и в рассказе Максима Максимыча, и в описании «автора», и в собственном дневнике. Такому разнообразию в методах характеристики способствовала избранная Лермонтовым новеллистическая структура романа. В выборе подобной структуры едва ли не сказалось знакомство с Бальзаком. Замечу, что самое популярное произведение Бальзака—«Тридцатилетняя женщина», упоминаемая и в «Герое нашего времени»,—было знакомо Лермонтову еще в первоначальном виде, не как цельный роман, состоящий из глав, а как сборник самостоятельных новелл, составлявших отдельный том «Сцен из частной жизни», вышедший в свет в 1832 г. Появление одних и тех же персонажей в разных новеллах Бальзака также содействовало впечатлению внутреннего единства самостоятельных рассказов. Отсюда и могла возникнуть идея романа—сборника новелл. Замечу, что в терминологии 30-х годов термин «роман» иногда применялся и к сборнику рассказов, если эти рассказы были чем-нибудь объединены.

Составляющие «Героя нашего времени» новеллы не равны между собой по объему. «Княжна Мери» составляет более половины всего романа. В сравнении с ней остальные четыре новеллы занимают подчиненное положение. Вторая из них («Максим Максимыч») лишена самостоятельного сюжета; она дополняет портретный и пейзажный материал первой новеллы («Бэла»). «Тамань» и «Фаталист»—эпизоды, не связанные с основной линией романа. Только «Бэла» может быть противопоставлена «Княжне Мери».

Обратившись к форме новелл, Лермонтов избрал обычный в новеллах метод конкретного рассказа, с введением рассказчиков. В первой новелле таких рассказчиков два: автор и Максим Максимыч. Образ автора нейтрален, он является объективным наблюдателем. Главная его функция—описания природы. Этим описаниям придан характер путевых записок. Однако от этого самые описания не утратили свойств лиризма и некоторой патетики: «Со всех сторон горы неприступные, красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом и увенчанные купами чинар, желтые обрывы, исчерченные промоинами, а там высоко-высоко золотая бахрома снегов, а внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно-вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает как змея своею чешуею». Это, конечно, уже не американский пейзаж в стиле Шатобриана, однако здесь нет и протокольности деловых путевых записок.

Однако этот тон протокольности входил в замысел Лермонтова. Он достигается рассказом об инцидентах путешествия, об обстоятельствах поездки, о встречах. Это повествовательное начало уравновешивает лиризм статических описаний. В этой же функции выступает и упоминание ученых записок Гамба, с характерной для француза ошибкой переименования Крестовой горы в Mont St.-Christophe[23].

Описания, принадлежащие «автору», перебивают рассказ Максима Максимыча. Этот рассказ, как и прочие диалоги между автором и рассказчиком, имеет целью дать портрет последнего. Поэтому в значительной части новелла о Бэле преломляется сквозь сознание рассказчика, отнюдь не покрывающее все психологические тонкости, раскрываемые в данной новелле.

По своему происхождению новелла о Бэле является, собственно говоря, такой же восточной экзотической повестью, как и новелла о Заре в «Вадиме». Но система гротеска, возможная в романтическом романе, не соответствует новому заданию. Рассказ о Бэле носит гораздо более спокойный характер, несмотря на трагическую сущность фабулы. В этом рассказе еще много реминисценций из романтической литературы типа «Кавказского пленника». Схема «европеец и черкешенка» и здесь не лишена романтического ореола. Но этнографические детали в простом рассказе Максима Максимыча уже не укладываются в чистые формы «местного колорита» романтического пошиба.

Сдержанность и уравновешенность рассказа и создают тот новый стиль Лермонтова, который обеспечил длительный и прочный успех его прозы и сделал из нее значительный фактор в развитии русской литературы.

Лермонтов не связывал себя и в пределах первой новеллы избранными средствами рассказа. Психологический анализ в передаче Максима Максимыча требовал бы насильственных ухищрений. И Лермонтов смело вводит в рассказ исповедь Печорина в форме будто бы его признаний Максиму Максимычу, переданных со стенографической точностью. Как передача «автора» не изменяет речи Максима Максимыча, так и его рассказ не искажает подлинного голоса героев повести.

Вторая новелла имеет задачей дать внешний портрет Печорина[24]. На этом и заканчивается необходимость вести рассказ от «автора». Вместе с «автором» исчезает и Максим Максимыч, если не считать эпизодического его упоминания в конце «Фаталиста». Здесь, собственно, кончается первая часть романа. То, что в первых изданиях романа (в двух частях) было разделение на части между новеллами «Тамань» и «Княжна Мери», объясняется полиграфическими соображениями разделения на две книги одинакового объема (или приблизительно одинакового) и вряд ли основывалось на композиционных соображениях, подобно тому, как никакие композиционные соображения не могли вызвать появления предисловия к роману в начале второй части (как это было сделано во втором издании романа, где впервые появилось предисловие). Подлинное композиционное членение—это вступительные две новеллы и «Журнал Печорина», состоящий из трех новелл.

Необходимо учесть особую композиционную роль Печорина. Он не только герой, но и автор, из ряда тех ложных авторов 30-х годов, к которым относятся Белкин Пушкина и Делорм Сент-Бёва. Эти персонифицированные псевдонимы традиционно выводились как «посмертные» писатели, рукопись которых попадала к «издателю»—подлинному автору, присоединявшему к псевдонимным творениям «покойного автора» биографическую справку или историю о том, как его рукописи попали в руки «издателя». Обычным было и сообщение о существовании других, еще не опубликованных рукописей, что открывало возможность, при желании, продлить цикл публикуемых произведений.

Лермонтов нарушил обычную пропорцию между обрамлением «от издателя» и собственными произведениями публикуемого автора. Таким образом, он дал оригинальную версию типизированного псевдонима. Однако композиция романа в целом отражает эту литературную традицию. В рукописной редакции «авторство» Печорина было сильнее подчеркнуто: «я заметил по некоторым местам, что он ⟨Печорин⟩ готовил их к печати»[25]. Хотя это и убрано из окончательного текста, но рудименты этой характеристики Печорина как писателя-дилетанта остались («Какую цель имела

на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов,—или в сотрудники поставщику повестей, например, для Библиотеки для Чтения?»). Но основным признаком такого псевдонимного писателя является то, что он оставил не единую повесть, как «Адольф», а цикл новелл, не связанных между собой единством сюжета. Такими неорганическими новеллами, в которых Печорин выступает более как автор и наблюдатель, чем как герой, являются «Тамань» и «Фаталист», обрамляющие центральную новеллу—«Княжну Мери». В них Печорин, несмотря на характерные для него афоризмы, выступает лишь как персонаж определившейся за их пределами характеристики, как действующее лицо определенного амплуа. Эти новеллы лишены психологического кризиса, испытания чувством и страстью, характерного для «аналитического романа». Они пополняют сборник выдержек из дневника Печорина. Подлинный образ Печорина раскрывается лишь в «Княжне Мери».

Эта композиционная роль Печорина не исключает и другой, и основной, его роли—главного героя, носителя основных психологических и идеологических заданий. От своих литературных предков Печорин отличается большей объективацией образа. Однако несправедливо было бы думать, что процесс объективации героя в романе Лермонтова совершенно закончился и что герой, который до сих пор фигурировал в порядке авторских самопризнаний и лирических излияний, здесь явится в качестве лица, совершенно постороннего автору. Объективация этого образа является одновременно его преодолением. Этот процесс преодоления и представлен в «Герое нашего времени», но как процесс еще не завершенный; отсюда наличие некоторых противоречий в отношении автора к своему герою.

Осуждение типа дано в предисловии Лермонтова к роману и в предисловии «автора» к «Журналу Печорина». Тон оценки в обоих случаях одинаковый, что заставляет нас или заключить о психологическом тождестве выведенного в первой части романа «автора» с Лермонтовым или же предполагать в предисловии к роману наличие некоторой литературной маскировки. Но в художественном произведении дидактическое осуждение не является окончательным приговором. Для окончательного преодоления необходимо противопоставление другого идеала (по крайней мере в том типе романа, какой избрал Лермонтов). Однако так же трудно говорить о торжестве образа Максима Максимыча для Лермонтова, как нельзя говорить о торжестве Белкина в творчестве Пушкина. И Максим Максимыч и Белкин—представители ограниченного сознания. Не им дано решать основные проблемы передового сознания 30-х годов. В пределах центральной новеллы романа мы также не находим противовеса Печорину. Наоборот, контрастное противопоставление ему Грушницкого приводит к торжеству Печорина, к сознанию его морального преобладания. И осужденный Печорин остается героем своего времени.

Грушницкий не столько антипод, сколько изнанка Печорина. Это романтизм в напускной, поверхностной версии, в мелодраматической редакции, в вульгарной интерпретации. По существу красивые фразы Грушницкого построены на том же, на чем и психологическая «галиматья» (по определению Вернера) в излияниях Печорина. Но эти фразы не органичны: Грушницкому нужен маскарад; вместе с романтическим костюмом, воплощенным в форме солдатской шинели, он снимает с себя и маску романтика. Подлость Грушницкого тоже напускная; она в ро-

мане необходима лишь для оправдания жестокости Печорина. Грушницкий, конечно, не подл, и не этим он теряет в глазах читателей и княжны Мери: он смешон, и читатель чувствует свое превосходство над ним. Этого чувства превосходства Лермонтов не дает читателю по отношению к своему главному герою. Читатель в праве его осуждать, регистрировать его пороки, сожалеть, что ему не дано чувство самопожертвования, которое одно могло бы привести к тому состоянию уверенного спокойствия, которое Печорин сравнивает с плавным течением реки и называет высшим состоянием самопознания. И все-таки превосходство Печорина утверждается Лермонтовым на всех страницах романа. Статья Белинского, посвященная этому, является не только субъективным суждением критика, но и компетентным разъяснением современника. И Белинский прав в том отношении, что окончательная объективация героя и, следовательно, преодоление его могли произойти не в процессе писания романа, а в результате его завершения: «Мы крепко убеждены, что он навсегда расстался с своим Печориным. В этом убеждении утверждает нас признание Гете, который говорит в своих записках, что, написав „Вертера", бывшего плодом тяжелого состояния его духа, он освободился от него и был так далек от героя своего романа, что ему смешно было видеть, как сходила от него с ума пылкая молодежь»[26].

О Печорине Лермонтов мог бы сказать то же, что о Демоне:

...и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет.
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался стихами!

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ТАМАНИ"
Автолитография Н. Тырсы, 1940 г.
Собрание художника, Ленинград

Осудив Печорина в своем предисловии и в введении «автора» к «Журналу Печорина», Лермонтов в то же время не счел нужным отгородиться от своего героя стилистически. Особенно в этом отношении характерно употребление в разных частях романа мотивов природы. Эти мотивы являются одним из конструктивных элементов романа. Роман задуман как «кавказский», с непременными описаниями кавказской природы. Фон гор придает роману особый колорит, особую стилистическую окраску. Недаром описания Кавказа из «Героя нашего времени» стали классическими, вошли в учебно-школьный обиход и даже приводились как образцы описательной эпистолярной прозы (в «Образцовом письмовнике» 1845 г.).

Лирические описания природы присутствуют в одинаковой степени в путевых записках «автора» и в «Журнале Печорина». Они одностильны; даже ритм речи становится одинаковым в соответствующих местах. «Автор» пишет: «...под нами лежала Койшаурская Долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями; голубоватый туман скользил по ней, убегая в соседние теснины от теплых лучей утра; направо и налево гребни гор, один выше другого, пересекались, тянулись, покрытые снегами, кустарником; вдали те же горы, но хоть бы две скалы похожие одна на другую,—и все эти снега горели румяным блеском так весело, так ярко, что, кажется, тут бы и остаться жить навеки...». Печорин описывает природу в том же тоне: «...здесь всё дышит уединением; здесь всё таинственно—и густые сени липовых аллей, склоняющихся над потоком, который с шумом и пеною, падая с плиты на плиту, прорезывает себе путь между зеленеющими горами, и ущелья, полные мглою и молчанием, которых ветви разбегаются отсюда во все стороны, и свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации,—и постоянный, сладостно-усыпительный шум студеных ручьев, которые, встретясь в конце долины, бегут дружно взапуски и наконец кидаются в Подкумок». Как только «автор» или Печорин переходят к описаниям природы, их речь становится замедленной, развивается в параллелизмах периодов, настроение становится светлым, речь повышенной. Размышления, вызываемые природой, тоже сходны. «Автор» пишет: «Тихо было всё на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы... кровь поминутно приливала в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром:—чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: всё приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять». Печорин признается: «я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов, которые ежеминутно становятся всё яснее и яснее. Какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, всё в минуту рассеется; на душе станет легко. усталость тела победит тревогу ума. Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба, или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес».

Начальные строки «Княжны Мери» прямо перекликаются с собственными стихами Лермонтова: «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поце-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“
Автолитография Н. Тырсы, 1940 г.
Собрание художника, Ленинград

луй ребенка; солнце ярко, небо синё—чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?..».

Всё, всё в этом крае прекрасно...
Воздух там чист, как молитва ребенка,
И люди, как вольные птицы, живут беззаботно...

Так пред лицом природы, преодолевая мизантропию, Печорин сливается с образом «автора» романа и самого Лермонтова.

И хотя данные стихи Лермонтов написал почти за десять лет до создания романа, то, что в них общего с размышлениями Печорина, было стойко в лирическом облике самого Лермонтова, в его литературном и жизненном сознании, и не покрывалось байроническими мотивами природы в их противопоставлении идее общества.

Но как только Печорин сталкивается с людьми, так начинается его подлинная трагедия. И Лермонтов населяет роман персонажами, в разной степени принимающими участие в действии. Любопытна та свобода, с которой Лермонтов применяет средства характеристики действующих лиц. Степень их типизации отнюдь не зависит от степени их участия в действии. Наряду с системой сюжетных соотношений мы наблюдаем другую систему—распределение персонажей по количеству и качеству затраченных автором средств для их характеристики. Так, второе лицо романа, Максим Максимыч, по существу в сюжетном отношении играет очень малую роль. Наоборот, Вера, которой сюжет предопределяет одну из центральных ролей в романе, почти ничем не охарактеризована, и читателю предоставляется самому реконструировать этот образ центральной фигуры романа.

В этом отношении Лермонтов проявил такую же свободу, как и в самой идее соединения в один роман серии новелл, не подчиненных друг другу

в сюжетном отношении. То, что в других условиях могло бы показаться литературной манерностью, здесь воспринимается как совершенно естественное построение. Причина этого впечатления в том, что читатель чувствует подчиненность образов и сюжетных частей некоторому единству замысла, поверх романической и новеллистической конструкции материала, поверх распределения рассказываемых происшествий. Ощущение такого замысла, непосредственно подчиняющего себе все элементы романа, сопровождается чувством значительности произведения не только в его деталях, но и в его целом. Структурные перестановки, сдвиги сюжетных частей, нарушения в последовательности изложения не привлекают внимания читателей, не составляют «литературной проблемы». Всё побеждают естественность в развертывании образа центрального героя, незатрудненность и постепенность восприятия. В этом бесспорная оригинальность романической манеры Лермонтова, предопределившей судьбу его прозы в русской литературе.

«Герой нашего времени»—последнее звено в цепи непрерывно развивающихся форм лермонтовской прозы. От «Вадима» к «Княгине Лиговской», от «Княгини Лиговской» к «Герою нашего времени», при посредствующих звеньях в форме драматических опытов (в меньшей степени при посредстве поэм), Лермонтов разрешал собственно одну задачу. Постепенность в развитии средств разрешения ясно вскрывается при сравнительном анализе его романов. Полное разрешение эта задача нашла в последнем произведении; два предшествующих романа являлись лишь предварительными опытами, поисками, естественно ученическими. Конечно, Лермонтов, найдя свой стиль, не остановился бы на «Герое нашего времени». Роман Лермонтова—только этап в развитии русской прозы. Неуспокоенность романа, при его идеологической зарядке, толкала к поискам новых форм разрешения задачи литературно-философского повествования. То, что Лермонтов не осуществил сам, стало задачей его наследников. И проза Лермонтова перекликается с позднейшими опытами русской прозы, в частности с прозой Толстого.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] К 40-м годам идея превосходства прозы над поэзией стала общим местом. Так, И. Головин в своей книге о России 1845 г. писал о русской литературе: «Несомненно, что русская литература еще переживает детский возраст; ибо она выдвинула только поэтов, а поэзия всегда была первым шагом в литературе у всех народов» («La Russie sous Nicolas I-er, par M. Ivan Golovine», Paris—Leipzig, 1845, 406). В 20-х годах подобная сентенция не могла быть произнесена.

[2] Роман этот, ныне основательно забытый, пользовался в свое время огромным успехом. Сразу после появления на французском языке роман в конце 1833 г. был переведен на немецкий. Это был один из наиболее модных исторических романов периода работы Лермонтова над «Вадимом». К тому же ряду романов из эпохи гражданских войн относится и «Бюг-Жаргаль» В. Гюго.

[3] См. «Литературный Музеум», 352.

[4] Таково же могло быть и влияние «Бюг-Жаргаля» В. Гюго. Впрочем, повесть Гюго относится к несколько иному жанру, имевшему большое распространение в 20-х и начале 30-х годов,—к жанру военных воспоминаний участников революционных и наполеоновских войн. Этот жанр военных рассказов представлен в некоторых ранних повестях Бальзака. В России этот жанр отразился у Марлинского.

[5] См. «Временник Пушкинской Комиссии», вып. 4—5, 200—207.—К той же эпохе относится сентиментально-романтическая повесть «Сокрушитель Пугачева, Илецкий казак Иван» Петра Кудряшова («Отечественные Записки», 1829, ч. 40, №№ 115, 116, ноябрь, декабрь, 233—259 и 423—447); повесть отличается описаниями природы в повышенно-декламационном стиле и наличием фольклорных мотивов (вставные песни).

[6] По тому же рецепту, восходящему к Гюго, дан портрет нищенки в гл. XIV. У Гюго сходно описание негра Абибра в гл. IV романа «Бюг-Жаргаль» (первое изд. 1826 г., второе—1832 г.). Что же касается конкретных черт в описании внешности Вадима, то, повидимому, в них отразились какие-то черты автохарактеристики, доведенные до утрированного гротеска. Достаточно вспомнить описание внешности Лермонтова, данное Мартыновым, а также карикатурный тип Mayeux, от которого произошло прозвище «Маёшка».

[7] Ср. в стихотворении Батюшкова «Подражание древним» (VI):

Ты перлов жаждешь,—так спустись
На дно, где крокодил зияет под водою...

[8] Влияние образов Шатобриана на Лермонтова было длительным. Ср. начало «Демона» и первые строки II гл. «Начезов»—произведения, тесно связанного с повестями «Атала» и «Рене»: «Сатана, паря в воздухе над Америкой, бросал отчаянный взгляд на эту часть земли, где его преследовал спаситель...». Один из ранних замыслов Лермонтова прямо связан с Шатобрианом. В его тетрадях есть запись: «Сюжет трагедии: В Америке (Дикие, угнетенные испанцами—из романа французского Аттала)».

[9] Дюшен указал на ее происхождение от статьи Шатобриана 1807 г., в свое время пользовавшейся известностью (см. стр. 138—139 русского издания работы Дюшена).

[10] Фамилию Палицын Лермонтов не выдумал: в его время существовал старинный дворянский род Палицыных, владевший поместьями в Ярославской и Харьковской губерниях. Но, повидимому, собранные Лермонтовым предания к этому роду не относятся и фамилия выбрана случайно.

[11] Сюжет этот фигурировал в литературе и до новеллы Мериме; он—средневекового происхождения; см. Д. Якубович, Пушкинская легенда о рыцаре бедном.—«Западный сборник», вып. I, изд. Академии наук СССР, 1937, 243 сл.

[12] Ср. тему «пьедестала» на стр. 243, 273, 287, 316 т. II изд. 1836.

[13] Ср. аналогичное описание в «Окольном пути», в гл. XVII т. II. Шавиньи в беседе со своим другом Кристофом дает язвительную характеристику различным персонажам, явившимся на бал.

[14] См. Б. Эйхенбаум, Лермонтов, 1924, 146—147. Здесь приведено несколько примеров «вмешательства» автора в рассказ, но все они не выходят за пределы повествовательного изложения предмета и не определяют ни отношения автора к лицам и событиям романа, ни его физиономии (иначе как в плоскости условного рассказчика).

[15] Точность датировок не спасла Лермонтова от хронологических неувязок: «Фенелла» была поставлена 13 января 1834 г. (см. А. Плещеев, Наш балет, Спб., 1899, 96; Остафьевский Архив, III, 255), и, следовательно, действие романа относится к январю этого года, а не к декабрю прошлого (четвертое представление было в субботу 20 января). Что касается картины Брюллова, то она в это время вовсе еще не отправлялась в Петербург; она была сюда привезена только в июле 1834 г., а до того фигурировала на парижской выставке, на что и указывают слова «дипломата»: «французы ее разругали»; здесь имеются в виду отзывы парижской критики (т. е. вероятнее всего бранная оценка Гюстава Планша) в связи с «Салоном» 1834 г., открытие которого состоялось в воскресенье 2 марта (н. ст.); см. «Journal des Débats» от 2 марта. В фельетоне газеты сказано: «Уделяют внимание большой картине Брюллова, русского по национальности. Картина изображает „Последний день Помпеи"; это произведение уже имело большой успех в Риме».

[16] Здесь Пушкин указывал на сродство образов Онегина, Кавказского пленника и Чайльд-Гарольда.

[17] Модными авторами 1838 г. были: Рено, А. Карр, Готье («Фортуньо»), Масон, Сулье, Сю, Сентин, Сандо, Усэ и др. Из иностранных авторов, имевших мировую известность, в эти годы усиленно переводились на французский язык (что и является свидетельством их популярности) В. Скотт, Ф. Купер, Марриэт и Диккенс, известный уже в качестве автора «Пиквикского клуба» и «Оливера Твиста».

[18] Замечу, что дуэль—необходимый элемент всех сюжетов Ш. де Бернара. Все четыре повести сборника «Гордиев узел» (вышли в свет в феврале 1838 г.) обязательно включают в себя сцены дуэли. Точно так же в новелле «Возмездие» («La Peine de talion»), напечатанной в «Revue de Paris» 26 августа 1837 г., развязкой служит дуэль.

[19] В виду фразеологической близости последней реплики Христиана и соответствующих слов Печорина, которая усиливается в переводе, привожу подлинный текст:

«— Le sort est pour vous! reprit Christian, en regardant l'écu avec insouciance; mais rappelez-vous que si, au signal donné par moi, vous ne tirez pas ou que vous tiriez en l'air, j'userai de mon droit de faire feu. Vous savez que je manque rarement mon coup».

[20] Адель де Сенанж и лорд Сиденгам—персонажи сентиментального эпистолярного романа г-жи де Суза (1794).

[21] Этот журнал упоминается на страницах «Жерфо» примерно в той же функции, как «Библиотека для Чтения»—на страницах «Героя нашего времени».

[22] Вот образец пейзажных зарисовок Бернара: «Утро было великолепно. Веселое солнце, скользя по всей цепи гор, зеленых у подошвы, белых на вершинах, искрилось на выступах, как бы вычеканенных из полированного металла, тогда как гигантские трещины морщились отвесно, в мрачной темноте. Густой туман клубился в долине; выше, среди черных елей, струились каскады брильянтовым дождем; далее ледники там и сям открывали свои озера сапфиров, острых и зубчатых; наконец, в темной лазури неба вершины, увенчанные вечными снегами и гранитными остриями, вырезались точными силуэтами. Крайняя прозрачность воздуха позволяла взору различать богатые детали колоссального целого и усиливала резкий контраст лесов, скал и льдов» («Жерфо», гл. VI).

[23] «Voyage dans la Russie méridionale et particulièrement dans les provinces situées au-delà du Caucase, fait depuis 1820 jusqu'en 1824 par le chevalier Gamba, consul du roi à Tiflis», Paris, 1826. Соответствующее место находится на стр. 34—35 и читается так: «Наши лошади постепенно углублялись в снег и лед, и мы были принуждены обратиться к помощи волов, отданных в наше распоряжение; они после четырех верст медленного и тяжелого ходу подвезли нас на вершину горы св. Кристофа, до высшей точки нашего путешествия. Справа виден памятник, увенчанный крестом, в честь этого святого. На св. Кристофе мы расстались с осетинами, которые были весьма довольны получить за свою повинность по 25 копеек вознаграждения каждому».

[24] В приемах внешнего описания героя снова замечается параллелизм приемов у Лермонтова и у Ш. де Бернара. Печорин показан в путевом «бархатном сюртучке», который «позволял разглядеть ослепительно-чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека». Жерфо вводится в роман в блузе путешественника. Но в самой манере носить простой костюм «безошибочно изобличалось действительное положение человека». У Печорина «маленькая аристократическая рука», «его кожа имела какую-то женскую нежность»; о Жерфо автор говорит: «белизна его рук, выхоленных, как у хорошенькой женщины, одна могла бы выдать его, как Кондорсе». Мотив особенного взгляда, проходящий через характеристики центральных героев всех романов Лермонтова, присутствует и здесь. Мери говорит о его «тяжелом, неприятном взгляде». Алина характеризует Жерфо: «У него такие черные и пронзительные глаза, что он как будто бы читает в глубине вашей души» (гл. IX).

[25] Лермонтов не мог оставить этой фразы, так как она противоречила бы указанию на искренность дневника Печорина, сопровождавшемуся замечанием: «Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям».

[26] «Отечественные Записки» 1840, № 7, отд. V, 38.

СТИЛЬ ПРОЗЫ ЛЕРМОНТОВА

Статья Виктора Виноградова

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1

В истории русского литературного языка конца XVIII—начала XIX вв. стихотворное искусство господствует над прозой. Стиховой стиль занимает центральное место в системе средств литературного выражения. Стихи являются той художественной лабораторией, в которой выковываются нормы и формы нового национального русского литературного языка.

В «Обзоре российской словесности за 1827 г.» О. М. Сомов констатировал, что «у нас легче сделалось писать стихами, нежели прозою»; что «у нас было гораздо более отличных поэтов, нежели прозаиков». «Наша русская проза представляет более трудностей... Главнейшая из них состоит в том, что проза требует у нас обширнейшего и основательнейшего знания языка, большей точности, большей отчетливости в выражениях, которые писатель должен почти беспрестанно творить сам...». Между тем «для стихов у нас уже составился какой-то язык условный, в котором придуманы обороты и даже подобраны многие выражения, принятые или не принятые здоровым вкусом»[1].

Расцвет стиховой культуры в первой четверти XIX в. содействует быстрому развитию повествовательных стилей ритмической или поэтической прозы, т. е. тех стилей, которые формируются и эволюционируют в тесной зависимости от стихотворного языка. Карамзин, Батюшков, Жуковский, Ф. Н. Глинка, А. А. Бестужев-Марлинский стремятся пересадить на почву прозаической речи всходы и ростки новой сентиментально-романтической поэзии. Но и тут проза очень отстает от быстро развивающегося и усложняющегося мастерства стиха. В области прозы нормы литературного выражения были еще очень зыбки и неопределенны.

А. А. Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» указывал на неразработанность прозаического языка. «Гремушка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений»[2].

Язык прозы в тех случаях, когда он был оторван от техники стихотворного стиля, обнаруживал свою зависимость от официально-канцелярской стилистики и церковной риторики или же сбивался на перевод с чужого (французского и немецкого) языка. Стили прозаической речи были мало диференцированы. Пушкин с горечью заявлял: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический (т. е. отвлеченно-прозаический, книжно-теоретический.—*В. В.*) язык находится у нас еще

в диком состоянии». В статье «О предисловии г-на Лемонте» Пушкин еще решительнее подчеркивал культурно-общественное значение работы писателей над созданием стилей прозаической речи: «наш язык, не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков, должен ожидать европейской своей общежительности». Ведь неорганизованность литературной прозы не могла не отражаться и на состоянии живой разговорной речи образованных слоев общества, а также на общей культуре языка и мышления. Стили литературной прозы, питаясь устным творчеством народа, в то же время сами оказывали цивилизующее влияние на бытовую речь читателей, определяли содержание и изобразительные средства разговорного языка интеллигенции. Баратынский пишет Вяземскому, жаловавшемуся на трудность передать в русском переводе все тонкости французского стиля романа Бэнжамена Констана «Адольф»: «Мне кажется, что не должно пугаться неупотребительных выражений. Со временем они будут приняты и войдут в ежедневный язык». По словам Баратынского, образованные читатели его времени «говорят языком Пушкина, Жуковского, языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику»[3].

Понятно, что вопрос о языке русской прозы встает с необычайной остротой на рубеже 20-х и 30-х годов. В связи с процессом образования общенациональной нормы русского литературного языка обозначается перелом в культуре художественного слова. Проза, более близкая к общему литературно-разговорному языку, заявляет свои притязания на равноправие со стихами и затем становится основным орудием борьбы реализма с романтической идеализацией и поэтизацией жизни.

Еще раньше (в письме от 9 сентября 1821 г.) декабрист М. Ф. Орлов убеждал Вяземского: «Займись прозою, вот чего недостает у нас... Стихов уже довольно... Пора предпринять образование словесности нашей в большом виде, в философическом смысле, строгими сочинениями или полезными переводами»[4].

А. А. Бестужев в своем «Взгляде на старую и новую словесность в России» так подводит итоги литературному развитию: «У нас такое множество стихотворцев (не говорю поэтов) и почти вовсе нет прозаиков, и как первых можно укорять бледностью мыслей, так последних погрешностями противу языка. К сему присоединилась еще односторонность, происходящая от употребления одного французского и переводов с сего языка. Обладая неразработанными сокровищами слова, мы, подобно первобытным американцам, меняем золото оного на безделки»[5].

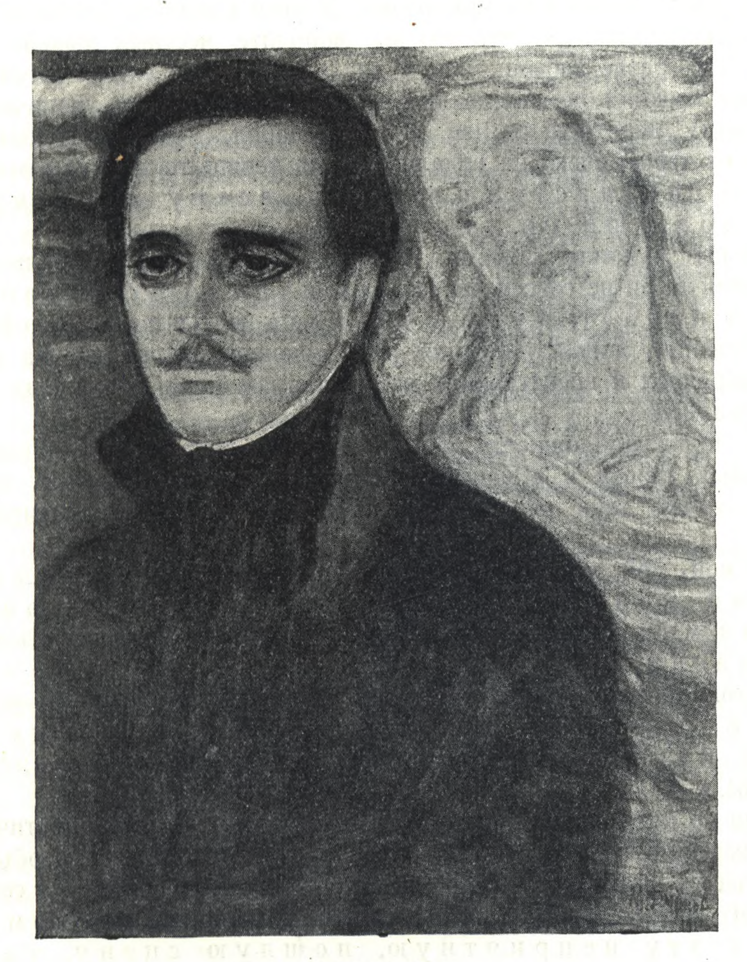
Даже академик П. И. Соколов, автор толкового словаря русского языка, проникся распространившимся убеждением: «Нам нужны не поэты, а люди, которые умели бы писать в прозе правильно и ясно: у нас нет ни эпистолярного, ни делового слога, о котором хлопотать непременно следовало»[6].

На этом фоне становится понятной тяга русских писателей 30-х годов к прозаическим жанрам и стилям. Сам Пушкин с конца 20-х годов все более и более склоняется к «низкой прозе». Рост журнальной прессы и ее значения был неразрывно связан с формированием разных стилей прозы, которые и образуют потом ядро новой системы русского литературного языка. Пушкин, Вяземский, Бестужев-Марлинский, Погорельский, Н. Полевой, Даль, Загоскин, Вельтман, Лажечников, Н. Ф. Павлов, В. Ф. Одоевский, Гоголь, Сенковский напряженно работают над языком

русской прозы. В этом общенациональном литературном деле с начала 30-х годов принимает участие и М. Ю. Лермонтов.

2

Язык ранних, дошедших до нас прозаических опытов Лермонтова органически связан с традициями той «поэтической» прозы, которая развивалась на основе стихотворных стилей. Еще до Лермонтова вступили



ЛЕРМОНТОВ
Акварель М. Дурнова, 1914 г.
Частное собрание, Москва

на тот же путь А. А. Бестужев-Марлинский и Гоголь. Романтическая проза этого типа слагалась из двух контрастных языковых стихий. «Метафизический» стиль авторского повествования и речей романтических героев (в отличие от тривиально-бытовых) был близок по образам, фразеологии и синтаксису к стилям романтической лирики. Напротив, в стиле бытовых сцен, в стиле реалистически-жизненного изображения и описания отражалось все многообразие социальных различий повседневной устной речи. Так и в «Вадиме» Лермонтова персонажи из «простонародья» имеют каждый свой склад речи. Напр., в сцене пугачевской расправы

с приказчиком речь казака Орленко, речь приказчика и язык мужиков социально диференцированы.

«Ваше превосходительство!—сказал приказчик, привстав с большею уверенностию,—извольте спросить у всех мирян, любил ли я господ своих... Приказчик бросил отчаянный взгляд кругом—но, не встретив нигде сожаления, прикусил губу,—и не зная, что делать, закричал: „ах, вы нехристи, бусурманы...—что вы молчите, разве я не приказчик, Матвей Соколов,—разве в первый раз вы меня видите... ...что это вы морочите честных людей. Ах вы канальи—разве забыли, как я вас порол... или еще хочется“—

Лукавые мужики покашливали—наконец, один из них, покачав головой, молвил: „пороть-то ты нас, брат, порол...—грешно сказать, лучшего мы от тебя ничего не видали... ...да теперь-то ты нас этим, любезный, не настращаешь!.. ...всему свое время, выше лба уши не растут“...».

И дальше мужики говорят тем же языком народных пословиц: «— Барин-то он не совсем барин... да яблоко от яблони недалеко падает; куды поп, туда и попова собака».

Тут образная, живая народная речь основана не только на литературных образцах и впечатлениях романтика, но и на жизненных наблюдениях реалиста.

Резкая противоположность языка возвышенных и «простонародно»-тривиальных героев в «Вадиме» подчеркивается каламбурным сопоставлением стилей двух реплик как двух совсем разных семантических систем:

«„...он мой, мой, на земле и в могиле, везде мой, я купила его слезами кровавыми, мольбами, тоскою,—он создан для меня,—нет, он не мог забыть свои клятвы, свои ласки...“.

— Я этого ничего не знаю,—прервал хладнокровно Федосей,—уж вы там с барином согласитесь, как хотите, купить или не купить, а я знаю только то, что нам пора... ...если уж не поздно!..» (81)[7].

Вступив на путь реалистического, а иногда даже и натуралистического воспроизведения низкой действительности, повествователь сам объясняет и иронически оправдывает необходимость «пошлых сцен»: «...солдатка била своего сына!—Я бы с великим удовольствием пропустил эту неприятную, пошлую сцену, если б она не служила необходимым изъяснением всего следующего; а так как я предполагаю в своих читателях должную степень любопытства, то не почитаю за необходимость долее извиняться.—

— Ах ты лентяй! чтоб тебе сдохнуть... собачий сын!..—говорила мать, таская за волосы своего детища.

— Матушки, батюшки! помилуй!.. золотая, серебряная... не буду!—ревел длинный балбес, утирая глаза кулаками!..—я вчера вишь понес им хлеба да квасу в кувшине,... вот, слышь, мачка, я шел...... шел..... да меня леший и обошел... когда я проснулся... мне больно есть захотелось... я всё и съел.....

— Ах ты разбойник... экого болвана вырастила,—запорю тебя до смерти,.....—и удары снова градом посыпались ему на голову» (103).

Так в языке лермонтовского романа осуществляется романтическое сплетение или чередование стилистических контрастов, смешение высокого с тривиальным, патетического с комическим.

Все же в «Вадиме» стиль лирического монолога возобладал над языком прозаического повествования.

«Чистого повествования нет—оно заменяется эмоционально-риторическим комментарием в стиле поэм»[8]. Близость к языку поэм особенно ярко обнаруживается в развернутых метафорических формулах и многочисленных сравнениях, которыми часто замыкаются главы или отдельные части глав, а также лирические отступления, и которые играют громадную роль в стиле портрета или характеристики.

Эта двойственность языкового состава и стилистических красок была заметна и в прозе Марлинского и Гоголя. Пушкин писал в 1825 г. А. А. Бестужеву-Марлинскому о его повести «Изменник»: «...полно тебе писать б ы с т р ы е повести с романтическими переходами—это хорошо для поэмы байронической. Роман требует б о л т о в н и; высказывай все на чисто. Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь, etc. Но описание стана литовского, разговор плотника с часовым—прелесть; конец так же».

«Язык немецкой драмы», смешанный язык Шиллера и романтической поэмы, в прозе Марлинского одинаково характерен и для стиля автора и для стиля его возвышенных героев. Вот тирада Владимира из повести Бестужева «Изменник», мало отличающаяся от позднейших речей лермонтовского Вадима:

«Какая клевета черней этой правды? Да, я брошен в снедь бессильной злобе своей. Для чего мое негодование не дышит бурею! Для чего проклятия мои не могут летать и сжигать молниею, для чего этой рукой не могу я разорвать свод неба и обрушить его на головы врагов моих!..»[9].

Между тем понравившийся Пушкину в «Изменнике» Бестужева-Марлинского диалог часового с плотником слагается из кусков живой народной речи, слегка окрашенной профессиональными оттенками плотничьего и военного жаргона (ср., напр., в речи плотника: «Бездельникам это надо н а н о с з а р у б и т ь»).

Правда, Марлинский, увлекаясь все больше узорными рисунками и замысловатыми украшениями русского фольклора, уже в начале 30-х годов борется с грубым натуралистическим языком и стилем во имя романтических «цветов слога». Он призывает прозаиков быть «поскупее на подробности житейского быта»: «Пусть они будут попутчики, а не колодники ваши, и если уж необходимо обставить сцену декорациями, то распишите их цветами слога. Новы предметы—сделайте их оригинальными, стары они—обновите их мыслями, оборотите их не затасканною стороною, взгляните на них с нетоптанной точки и поверьте, что всякий горшок тогда найдет свою поэзию... Свидетели тому: Гоффман, Вашингтон Ирвинг, Бальзак, Жанен, Гюго, Цшокке. Несноснее всего мне писаки, заставляющие нас целиком глотать самые пустые разговоры самых ничтожных лиц... и все для того, чтобы сказать: это с п р и р о д ы. Помилуйте, господа! разве простота пошлость?.. Природа! после этого, тот, кто хорошо хрюкает поросенком, величайший из виртуозов, и фельдшер, снявший алебастровую маску с Наполеона, первый ваятель!! Искусство не рабски передразнивает природу, а создает свое из ее материялов... Дайте нам н е у с л о в н ы й м и р, н о и з б р а н н ы й м и р. Пусть ваш пастух

будет Гурт, ваш капрал Трим, ваш ветренник дон-Жуан—но все это в русском теле, в русском духе. Наши Иваны Гуртовичи, наши Кремневы Тримовичи, наши Лидины Жуановичи приторны. Пусть всякий сверчок знает свой шесток; пусть не залетают настоящие мысли в минувшее, и старина говорит языком ей приличным, но не мертвым. Так же смешно влагать неологизмы в уста ее, как и прежнее наречие, потому что первых не поняли бы тогда, второго не поймут теперь»[10].

Это была новая программа поэтики бытового и исторического романа, воспринятая позднее Полевым и Кукольником. «Вадима» Лермонтова она еще не могла задеть.

Таким образом, стиль лермонтовского «Вадима» примыкает к уже прочно установившейся традиции романтической прозы, хотя и не лишен ярких индивидуальных примет.

3

В кругу романтической прозы начала 30-х годов обозначились отдельные стилистические разновидности, обусловленные в той или иной мере художественно-идеологической борьбой между разными направлениями европейского романтизма. «Вадим» Лермонтова сближается с кошмарными жанрами французского романтизма, со стилем «неистовой словесности», предводимой Виктором Гюго. В «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» (1835, № 7) так характеризуется эта разновидность «неистового» романтизма: «Одно из течений этого направления начинается Сбогаром ⟨«Жан Сбогар» Шарля Нодье⟩ и заканчивается в романах Гюго. Последователи сего рода фантастического—мизантропы, кои, бросив проницательный взгляд на человечество и на мир, ощутили непреоборимое презрение к нему. Они безжалостно влекут вас в темницу, в гошпиталь, в шайку негодяев, к утопленникам, на Гревскую площадь, в ад, повсюду, где льются слезы, раздаются вопли, проклятья, скрежет зубов»[11]. В этих произведениях объявляется «открытая брань общественному союзу», современному общественному строю. «Имя Викт. Гюго сделалось символом отвратительных ужасов, почерпнутых на дне души, опрокинутой и измученной бурею неистовых страстей»,—сокрушалась «Северная Пчела» (1835, № 6). «Новейшая философия», связанная с революционными чаяниями и идеями, отражалась в романах и повестях этого течения[12].

В. Ф. Одоевский писал об этой литературе с точки зрения аристократа-консерватора: «Демократический дух, составляющий особый колорит в европейском романе, также переселился в наши романы; но у нас обратился в безусловные похвалы черни и в нападки на высшее общество, большею частью недоступное нашим сатирикам» («О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе»)[13].

И позднее, в 40-х годах, консерваторы роптали: «Нет теперь ничего нигде прекрасного, просто человечески, а все оценивается по отношению к господствующим в политике идеям. Роман, поэма, трагедия, даже история не должны сметь быть человечески-прекрасными, они должны стремиться к поддержанию французских политических идей... На этом и у нас выехал Лермонтов»[14].

Итак, выбор языка и стиля в «Вадиме» Лермонтова диктовался склонностью юного поэта к революционной идеологии, сросшейся с некоторыми жанрами гражданского романтизма. Лермонтов для своего первого большого прозаического опыта выбирает форму социального романа из эпохи

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ"
Рисунок В. Верещагина, 1862 г.
Русский музей, Ленинград

пугачевского восстания (быть может, не без влияния «Шуанов» Бальзака). В романтическом стиле создавались новые формы литературной фразеологии, синтаксиса, приспособленные для воплощения сложных идей и чувств свободно мыслящей личности, новые приемы изображения характера, обновлялся «лексикон классической школы, умиравшей от анемии».

4

Стиль романтической прозы 30-х годов представлял собой сложное смешение приемов выражения, отчасти унаследованных от Карамзина и его школы, от романтической поэмы 20-х годов, от бытовых и нравоучительных очерков XVIII и начала XIX вв., от русской и переводной повести и романа предшествующей эпохи, отчасти вновь образуемых на основе влияния стилей западно-европейской романтической литературы и на основе расширяющегося знакомства с живой русской речью и ее диалектами. Гоголь в своей статье «Петербургская сцена в 1835/6 г.» находил, что романтизм «был больше ничего как стремление подвинуться ближе к нашему обществу». Но, по мнению Гоголя, романтики «произрастили хаос», беспорядочное брожение ветхого и нового. Даже в романтической новизне нередко слышалось ветхое. С мелодраматическими эффектами романтического стиля, с его гремушками Пушкин с середины 20-х годов, Гоголь с середины 30-х годов ведут упорную борьбу. Стиль «Вадима» Лермонтова находится еще вне сферы этой борьбы.

В языке и стиле лермонтовского «Вадима» много «ветхого», много романтических трафаретов, традиционной декламации. Например: «...широкий лоб его был желт как лоб ученого, *мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури*» (2); «Кто часто бывал в комнате женщины, им любимой, тот верно поймет меня... он испытал *влияние этого очарованного воздуха, который породнился с божеством его, который каждую*

ночь принимает в себя дыхание свежей девственной груди» (33); «...о как он упитает кровью неверных свою острую шпагу, как гордо он станет попирать разрубленные низверженные чалмы поклонников корана!.. ...как страстно он кидался в шумную стычку, с каким наслаждением погружал свою шпагу во внутренность безобразного турка, который, выворотив глаза, с судорожным движением кусал и грыз холодное железо!..» (76).

Ср. ироническое разоблачение этого военно-романтического стиля в «Войне и мире» Л. Толстого: «Рассказать правду очень трудно; и молодые люди редко на это способны. Они ждали рассказа о том, как горел он весь в огне, сам себя не помня; как буря, налетал на каре, как врубался в него, рубил направо и налево; как сабля отведала мяса, и как он падал в изнеможении, и тому подобное. И он рассказал им все это».

Вместе с тем в «Вадиме» показательна мелодраматическая фразеология, выражающая чувства, настроения. Пушкин еще во второй половине 20-х годов решительно осудил и отверг мелодраматические приемы изображения внутренней жизни, поддержанные влиянием байронического стиля: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама». Между тем в «Вадиме» господствует именно этот стиль изображения физических движений страстей: «Вадим упал на постель свою; и безотчетное страдание овладело им; он ломал руки, вздыхал, скрежетал зубами...» (22).

«...О провидение,—что мне делать, что мне делать, отвечай мне, творец всемогущий!—воскликнул он, ломая руки и скрежеща зубами» (53).

Ср. у Марлинского в рассказе «Латник»: «он опрокидывался назад и шептал невнятные слова... грозно скрежетал зубами, глаза его наливались кровью, ноздри вздувались, как у льва—он был страшен»[15]. (Ср. также в повестях: «Замок Венден», «Ревельский турнир» и др.).

В «Вадиме»: «Вадим дико захохотал и, стараясь умолкнуть, укусил нижнюю губу свою» (28).

У Марлинского: «Злобно хохотал он, взводя курок пистолета, и повлек Евпраксию привязать к дереву»[16].

В «Вадиме»: «На губах его клубилась пена от бешенства, он хотел что-то вымолвить—и не мог» (8).

У Марлинского в «Латнике»: «Пена била у него клубом, лицо горело кровью»[17]. (Ср. те же формулы у Тимофеева в «Чернокнижнике»).

В «Вадиме»: «Он поставил ногу на грудь мертвому так крепко, что слышно было, как захрустели кости» (82).

У Марлинского в «Латнике»: «Он выхватил палаш свой, наступил мертвецу на грудь так, что у него затрещали кости»[18].

В «Вадиме»: «Губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и сжимаемы каким-то судорожным движением» (2).

У Марлинского в «Латнике»: «По трепетанию черных, длинных его усов видно было порой судорожное движение губ»[19].

«Кровавый» стиль выражения чувств, типичный для крайних проявлений романтического стиля, так представлен в языке «Вадима»: «Вадим укусил нижнюю губу свою так крепко, что кровь потекла» (23).

«Итак, она точно его любит!—шептал Вадим, неподвижно остановясь в дверях.—Одна его рука была за пазухой, а ногти его по какому-то судорожному движению так глубоко врезались в тело, что когда он вынул руку, то пальцы были в крови... Он как безумный посмотрел на них, молча стряхнул кровавые капли на землю и вышел» (50).

Этот неистовый стиль как пережиток дожил до половины 40-х годов. Следы его можно найти в «Очерках света и жизни» Владимира Войта (Спб., 1844). Герой повести В. Войта «Новый Леандр», Страстин, именно таким «кровавым вычеркиваньем» страстей выражает свое горе. Получив отказ на брак с Еленой, сделавшись картежником, Страстин поражает всех хладнокровием, с каким проигрывает огромные суммы.

«Страстин вспыхнул. Он грозно посмотрел на банкомета, с своей обыкновенною пылкостью расстегнул жилет, рванул запонки, показал присутствующим исцарапанную, избитую грудь.

Все игроки ахнули.

— Вот каково мое хладнокровие!—вскричал Страстин.—Я равнодушен здесь, между вами, в виду этих презренных денег... Здесь не унижусь я и до изменения в лице. Но вот где кроваво вычеркиваются мои чувства!..

И он отошел от стола...».

Характеризуя стиль и образ этого Страстина, Белинский писал: «Это целый котел клокочущих страстей, ярых чувствований, бешеных порывов, свирепых поступков, неистовых страданий, адских наслаждений, райских мук, ядовитых сцен, жгучих поцелуев, турецкой ревности, тигрового мщения и прочей тому подобной галиматьи»[20].

В качестве иллюстрации можно еще привести из «Вадима» несколько типических фраз, изображающих внешние обнаружения чувства в том же напряженном риторическом стиле:

«И он сделал шаг, чтоб выйти, кидая на нее взор, свинцовый, отчаянный взор, один из тех, перед которыми, кажется, стены должны бы были рушиться» (37).

«Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душой грешника» (63).

«...его волосы стояли дыбом, глаза разгорались как уголья, и рука, простертая к Ольге, дрожала на воздухе» (82) и т. д.

С этим мелодраматическим стилем изображения внешних проявлений чувств сочетались образы вампира, василиска, коршуна, в которых представлялся романтический герой.

Фразеологический цикл, связанный с образом вампира, довольно обычен для стиля «неистовой» романтической повести 30-х годов. Напр., в «Вадиме»: «Он похож был в это мгновение на вампира, глядящего на издыхающую жертву».

«...И глаза, если б остановились в эту минуту на человеке, то произвели бы действие глаз василиска» (12).

«Он стоял неподвижно, смотрел на Ольгу глазами коршуна и указывал пальцем на окровавленную землю: он торжествовал, как Геркулес, победивший змея» (81). Ср. те же образы и формулы в языке «Повестей Безумного» (М., 1834).

К той же серии образов примыкает и образ демона. Чрезвычайно резко и настойчиво, хотя и однотонными словесными красками, в «Вадиме» обрисован демонизм героя. Уже в стиль портрета Вадима вводятся такие психологические детали: «Его товарищи ...уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастие, демона—но не человека...» (2).

«И горькая язвительная улыбка придала чертам его, слабо озаренным догорающей свечой, что-то демонское» (7).

«О! чудна природа; далеко ли от брата до сестры?—а какое различие!.. эти ангельские черты, эта демоническая наружность... Впрочем, разве ангел и демон произошли не от одного начала?» (14).

«Что делать! он не мог вырваться из демонской своей стихии» (29).

Ср.: «...он уносился мыслию в вечность,—ему снилось наяву давно желанное блаженство: свобода; он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий, не желающий, не сожалеющий ни об чем, завладевший прошедшим и будущим» (21).

В связи с романтическими принципами изображения внешних проявлений страстей находится и напряженно-метафорическая, богатая эмоциональными эпитетами, изысканными сравнениями, отвлеченно-риторическая фразеология, описывающая психологическую сложность или исступленность внутренних переживаний романтической личности. Напр.:

«Вадим ехал скоро—и глубокая, единственная дума, подобно коршуну Прометея, пробуждала и терзала его сердце» (43).

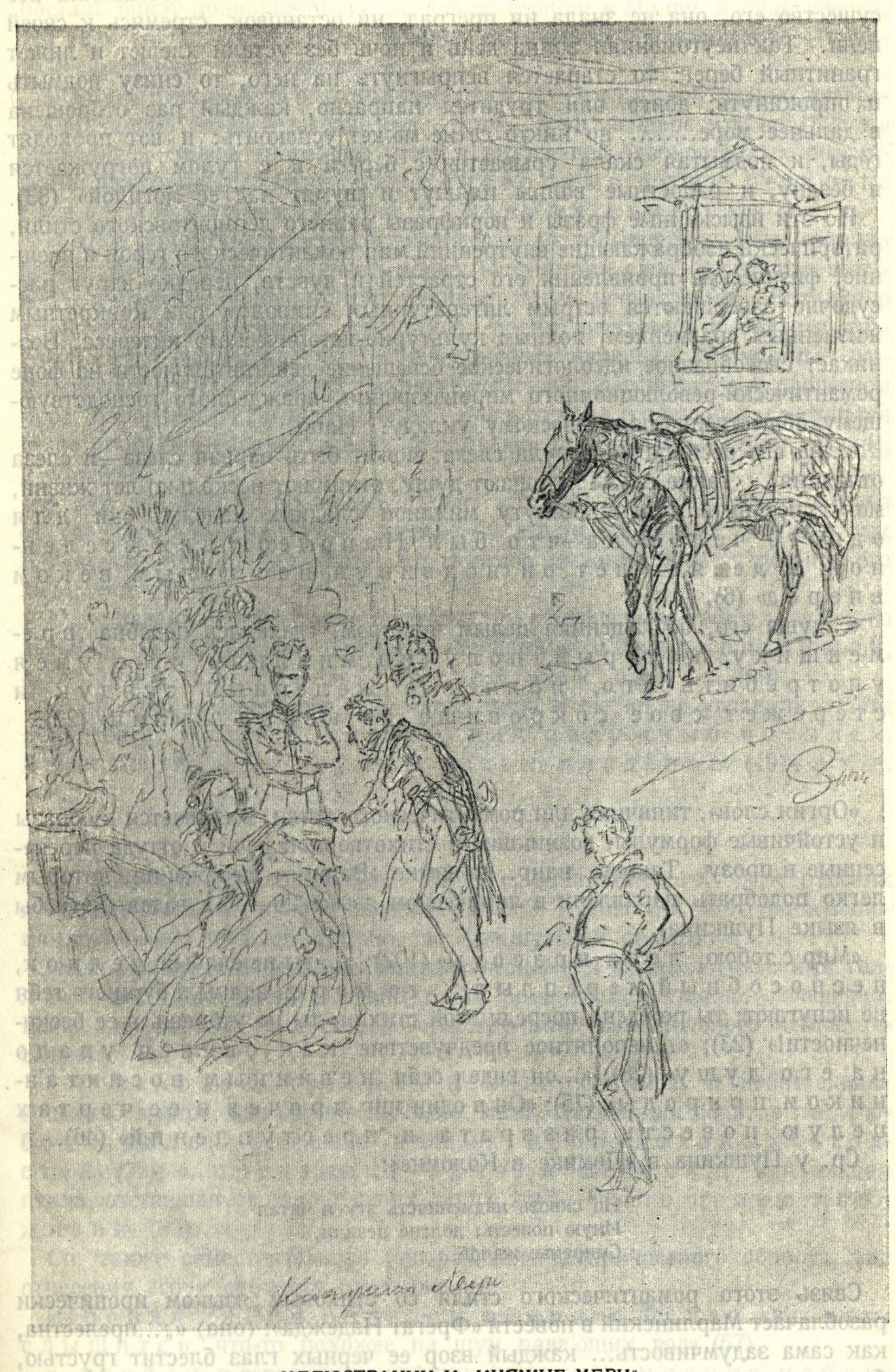
«...и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось как змея вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима всё заключалось в его сердце!» (44).

«...но что ему осталось от всего этого?—воспоминания?—да, но какие? горькие, обманчивые, подобно плодам, растущим на берегах Мертвого моря, которые, блистая румяной корою, таят под нею пепел, сухой горячий пепел! и ныне сердце Юрия всякий раз при мысли об Ольге, как трескучий факел, окропленный водою, с усилием и болью разгоралось; неровно, порывисто оно билось в груди его как ягненок под ножом жертвоприносителя» (78 и 79) и т. п.

Критик из романтического лагеря так характеризовал эти приемы выражения чувств:

«Новые поэты, какою-то средостремительною силою, заключают все внутри себя, и потому мы видим в их произведениях необыкновенную глубокость чувств, где сосредоточиваются все силы душевные»[21]. «Совершенное углубление внутрь себя» и отвлеченный символизм риторической исповеди чувств—основная черта этого романтического стиля.

Общим символом внутренней жизни романтического героя чаще всего служил образ грозного, бушующего моря, бурных волн.



ИЛЛЮСТРАЦИИ К „КНЯЖНЕ МЕРИ"

Лист набросков М. Зичи, 1880-е гг.

Институт литературы, Ленинград

Так в «Вадиме»: «...но непоколебимая железная воля составляла всё существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели. Так неугомонная волна день и ночь без устали хлещет и лижет гранитный берег: то старается вспрыгнуть на него, то снизу подмыть и опрокинуть; долго она трудится напрасно, каждый раз отброшена в дальнее море........ но никто ее не может успокоить: и вот проходят годы, и подмытая скала срывается с берега и с гулом погружается в бездну, и радостные волны пляшут и шумят над ее могилой» (83).

Но эти изысканные фразы и перифразы раннего лермонтовского стиля, риторически изображающие внутренний мир романтического героя и внешние, физические проявления его страстей и чувств, нередко вдруг рассудочно завершаются острым литературным символом или конкретным жизненным сравнением, полным культурно-исторического интереса. Возникает своеобразное идеологическое освещение действительности на фоне романтически-революционного мировоззрения, враждебного господствующему общественно-политическому укладу. Напр.:

«...на его ресницах блеснула слеза: может быть первая слеза—и слеза отчаяния!.. Такие слезы истощают душу, отнимают несколько лет жизни, могут потопить в одну минуту миллион сладких надежд! они для одного человека—что был Наполеон для вселенной: в десять лет он подвинул нас целым веком вперед» (6).

«...душа его, обогащенная целым чувством, сделалась подобна временщику, который, получив миллион и не умея употребить его, прячет в железный сундук и стережет свое сокровище до конца жизни» (22).

5

«Оргия слов», типичная для романтического стиля, выливается в образы и устойчивые формулы, возникшие в стихотворной речи и оттуда перенесенные в прозу. Таковы, напр., в языке «Вадима» выражения, которым легко подобрать параллели в лирическом языке 20—30-х годов (хотя бы в языке Пушкина).

«Мир с тобою, дева красоты» (102); «... ты не слабый челнок, неспособный переплыть это море; волны и бури его тебя не испугают; ты рождена посреди этой стихии; ты не утонешь в ее бесконечности!» (23); «...непонятное предчувствие как свинец упало на его душу» (28); «...он видел себя невинным воспитанником природы» (75); «Он в один миг прочел в ее чертах целую повесть разврата и преступлений» (46).

Ср. у Пушкина в «Домике в Коломне»:

Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб....

Связь этого романтического стиля со стиховым языком иронически разоблачает Марлинский в повести «Фрегат Надежда»: ⟨она⟩ «„...прелестна, как сама задумчивость... каждый взор ее черных глаз блестит грустью, будто слеза; каждое дыхание вырывается вздохом—и как нежно ластятся черные кудри к ее томному лицу, с какою таинственностью обвивает дымка ее воздушные формы“.—Не на Варшавском ли приступе, mon cher, на-

брался ты этого романтического дыму? Изруби же его поскорее в стихи; поставь внизу прапорщицкую звездочку, отошли в Молву, и будь уверен, что если ты спрыснешь свою новинку полдюжиной шампанского,—приятели прокричат тебя поэтом»[22].

В кругу стиховой речи и примыкающей к ней «высокой прозы» изобретаются новые слова и выражения. Напр., в «Календаре муз на 1826 г.» приводился список «новейших слов и выражений, изобретенных российскими поэтами в 1825 году»: безрассветные души, безлюдье сильных характеров, забавный сгиб ума и т. п.

В этом романтическом стиле экспрессивная порывистость речи стирала предметно-смысловые различия между значениями слов, способных выражать душевные волнения или эмоциональные впечатления. Возникало множество экспрессивных синонимов, преимущественно в области глаголов, имен прилагательных и качественных наречий. Конкретные значения слов тонули в волнах напрягающейся экспрессивности, в словесном море романтического исступления. Метафоры и сравнения сочетаются в противоречивые, семантически не согласованные фразовые серии. Напр., в «Вадиме»:

«...все ее слезы превратились в яд, который неумолимо грыз ее сердце; ржавчина грызет железо—а сердце 18-летней девушки так мягко, так нежно, так чисто, что каждое дыхание досады туманит его как стекло» (79).

«...не далеко от них стояло существо, им совершенно чуждое,—существо забытое, но прекрасное, нежное,—женщина с огненной душой, с душой чистой и светлой как алмаз» (89).

«...ни одно рыдание, ни одно слово мира и любви не усладили отлета души твоей, резвой, чистой, как радужный мотылек, невинной, как первый вздох младенца» (101) и т. п.

6

По остроумному определению Бестужева-Марлинского, язык русских нравоописательных и исторических романов и повестей 30-х годов напоминал «мумию русской старины во французской обвертке».

Язык «Вадима» переполнен синтаксическими и фразеологическими галлицизмами. Его связь с французским романтизмом слишком очевидна. Напр., в области синтаксиса—конструкции именительного самостоятельного:

«—и человек, который ненавидит всё, и любит единое существо в мире, кто бы оно ни было, мать, сестра, или дочь, его любовь сильней всех ваших произвольных страстей» (22); «...преданный зимним метелям, как южная птица, отставшая от подруг своих, долго жить—было целью моей жизни» (26).

Ср. также самостоятельное употребление деепричастного оборота, вне отнесения его к субъекту предложения:

«Пройдя таким образом немного более двух верст, слышится что-то похожее на шум падающих вод» (67).

«...взойдя в середину между них ‹курганов›, мнение наблюдателя переменяется при виде отверстий, ведущих под каждый курган» (67).

Отпечаток французского синтаксиса (с точки зрения норм русской грамматики того времени) лежал на таком употреблении предлогов:

«...он был... довольно ловок для деревенского жителя того века» (16); «...кажется вдвое обширнее для бедного путника» (исправлено: «бедному путнику», 32 и 435); «была в этом желании» (434) и т. п.

Ср. еще более яркие синтаксические галлицизмы в языке Марлинского: «Один душой, в стороне дикой, между людьми незнакомыми, которых чувства и образ мыслей не по мне, наконец утрата минувшего, неизвестность будущего, все это смешалось в одно смутное, тяжелое ощущение и налегло на грустное сердце, будто заброшенное на край света» («Еще листок из дневника гвардейского офицера»)[23].

Не менее очевидна струя французского влияния и в словаре и фразеологии «Вадима». Напр.: «молчание смерти» (101); «дева красоты» (102); «жилища мрака» (исправлено: «мрачного жилища», 88 и 445) и т. п.

Ср.: «...где Борис Петрович со своей охотой основал главную свою квартиру, находя ее центром своих операционных пунктов» (54—55); «...гладкое плечо..., освободясь из плена, призывало поцелуй» (80) и т. п.

Масса фразеологических осколков стихового лирического стиля в составе «Вадима» непосредственно отражала влияние французского романтического языка.

7

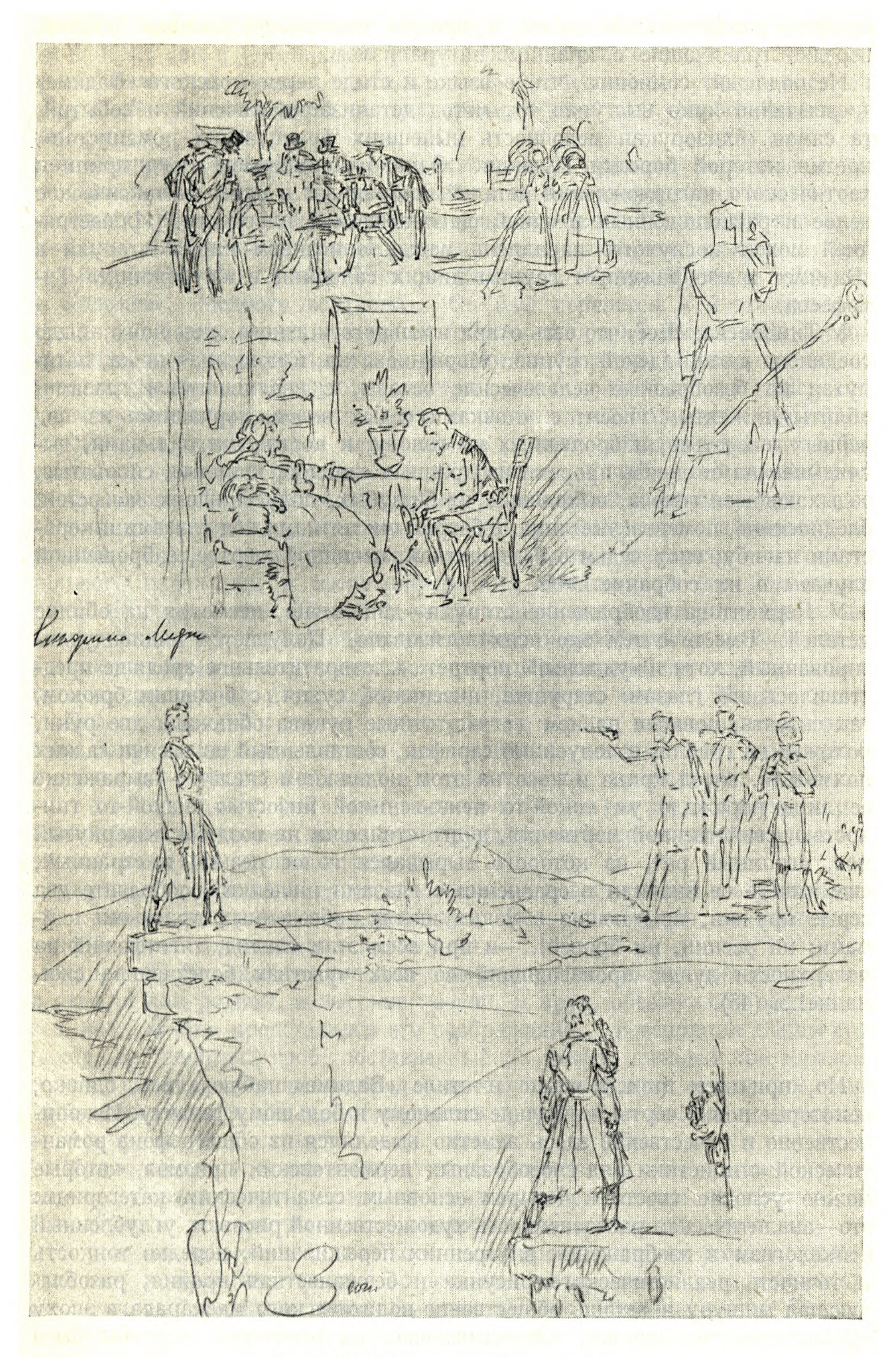
В фразеологическом строе лермонтовского «Вадима» выделяются из этого общеромантического фона образы и выражения живописного искусства. Они гармонируют в стиле «Вадима» с изобразительными приемами романтической фантастики, основанными на игре красок, на контрастах яркого света и тени, на «особой системе рембрандтовского освещения»[24]. Автор смотрит на изображаемые события глазами художника и представляет их в виде картин:

«...на ней [глухой стене] изображался завядшими красками торжественный въезд Петра I в Москву после Полтавы: эту картину можно бы назвать рисованной программой» (5).

Ср.: «Ее грудь тихо колебалась, порой она нагибала голову, всматриваясь в свою работу, и длинные космы волос вырывались из-за ушей и падали на глаза; тогда выходила на свет белая рука, с продолговатыми пальцами; одна такая рука могла бы быть целою картиной!» (5).

«...больше всех кричали и коверкались нищие... озаренные трепетным, багровым отблеском огня, они составляли первый план картины; за ними всё было мрачнее и неопределительнее, люди двигались как резкие, грубые тени;—казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место, казалось, он выставил их на свет как главную мысль, главную черту характера своей картины...» (51—52).

Тому же влиянию живописного искусства, повидимому, приходится приписывать в стиле «Вадима» разнообразие зрительных, между прочим и цветовых, эпитетов, пластичность изображения, выходящую далеко за



ИЛЛЮСТРАЦИИ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“

Лист набросков М. Зичи, 1880-е гг.

Институт литературы, Ленинград

пределы романтической нормы, и приемы тщательной рисовки деталей, нередко граничащие с крайним натурализмом.

Не подлежит сомнению, что в языке и стиле лермонтовского «Вадима» чрезвычайно ярко выступал тот метод детализации явлений и событий, та самая «близорукая мелочность нынешних французских романистов», против которой боролся Пушкин. Однако Лермонтову чужд принцип хаотического нагромождения деталей, собранных в одно синтаксическое целое и расположенных в одной синтаксической плоскости. Иллюстрацией может послужить параллель между описанием нищей старухи в «Вадиме» и изображением группы нищих салопниц в «Художнике» Тимофеева.

У Тимофеева: «Все, что есть отвратительного, низкого, скверного, было соединено в этой адской группе. Морщиноватая, изношенная кожа, натянутая на безобразные человеческие остовы, с ввалившимися глазами, облитыми желтым гноем; с клочками седых волос, торчащими из под черных лохмотьев, наброшенных на голову; и костяными пальцами, выглядывающими сквозь прорехи изодранных салопов; хриплые, сиповатые, задыхающиеся голоса, выходящие из беззубых, полусгнивших челюстей; бледносиние, помертвелые лица, с багровыми пятнами под глазами и коростами на лбу; спор ведьм о беззащитной, невинной жертве, заброшенной случаем в их собрание...»[25].

У Лермонтова изображение старухи—динамично, несмотря на обилие деталей. Вместе с тем оно психологизовано. Получается индивидуализированный, хотя и «ужасный» портрет: «...отвратительное зрелище представилось его глазам: старушка, низенькая, сухая, с большим брюхом, так сказать, повисла на нем: ее засученные рукава обнажали две руки, похожие на грабли, и полусиний сарафан, составленный из тысячи гадких лохмотьев, висел криво и косо на этом подвижном скелете;—выражение ее лица поражало ум какой-то неизъяснимой низостью, какой-то гнилостью, свойственной мертвецам, долго стоявшим на воздухе; вздернутый нос, огромный рот, из которого вырывался голос резкий и странный, еще ничего не значили в сравнении с глазами нищенки! вообразите два серые кружка, прыгающие в узких щелях, обведенных красными каймами; ни ресниц, ни бровей!..—и при всем этом взгляд, тяготеющий на поверхности души; производящий во всех чувствах болезненное сжимание!..» (46).

8

Но, при всем этом, в языке и стиле «Вадима» наблюдались, однако, некоторые новые черты, присущие сильному и большому таланту. И количественно и качественно здесь заметно выделялся из общего фона романтической стилистики ряд своеобразных лермонтовских приемов, которые можно условно свести к четырем основным семантическим категориям: это—аналитическая расчлененность художественной рисовки, углубленный психологизм в изображении внутренних переживаний, нередко тонкость и точность реалистического рисунка и безжалостная ирония, разоблачающая мишуру и ветошь общественно-политического маскарада в эпоху крепостничества, ирония, накладывающая на некоторые картины быта яркие краски социальной сатиры.

Прежде всего бросаются в глаза лермонтовские принципы изображения изменчивых и напряженных переживаний мятежной романтической лич-

ности. Острота художественного чутья Лермонтова сказалась в том, что он (так же как и Гоголь) для углубления психологической перспективы повествовательного языка прибегал к новому, только-что утвердившемуся в русской художественной системе приему чужой или несобственно прямой речи.

В «Вадиме» Лермонтов широко использовал принцип смешения повествовательного стиля с «чужой речью», с языком «внутренних монологов» главных героев. Этот прием был впервые применен Пушкиным в романтических поэмах, начиная с «Кавказского пленника», видоизменен и тщательно разработан в языке «Евгения Онегина», «Графа Нулина», «Домика в Коломне», «Медного всадника». Он был перенесен и в композицию пушкинской художественной прозы. Стиль автора вбирает в себя формы драматического переживания и осмысления событий со стороны центральных персонажей. Образуются экспрессивная волнистость и смысловая многопланность фразеологического и синтаксического движения. Она обусловлена смешением и пересечением разных сознаний, разных субъективных категорий понимания и выражения. Углубляется перспектива изображения. В «Вадиме» этот принцип смысловой многопланности речи развивается в том направлении, какое предуказано было «байронической поэмой». Стиль автора постоянно соскальзывает с плоскости повествовательного изложения в сферу внутренних монологов и эмоциональных раздумий персонажей. Личность автора становится в один ряд с центральными героями романа как образ их спутника и разоблачителя, говорящего с ними на общем языке, совместно с ними переживающего, осмысляющего и оценивающего их речи, действия и события их жизни. Напр.:

«Она слышала, как стучало ее испуганное сердце, и чувствовала странную боль в шее; *бедная девушка! немного повыше круглого плеча ее виднелось красное пятно, оставленное губами пьяного старика...* Сколько прелестей было измято его могильными руками! сколько ненависти родилось от его поцелуев!.. встал месяц» (21).

Внутренние монологи героев внедряются в повествование и окрашивают его разными экспрессивными красками. Возникает яркая, но несколько однообразная драматизация изложения.

Напр.: «И бог знает отчего в эту минуту он вспомнил свою молодость, и отца, и дом родной, и высокие качели, и пруд, обсаженный ветлами... всё, всё... и отец представился его воображению... и вспомнил Вадим его похороны: необитый гроб, поставленный на телеге, качался при каждом толчке; он с образом шел вперед... дьячок и священник сзади; они пели дрожащим голосом... и прохожие снимали шляпы..... вот стали опускать в могилу, канат заскрыпел, пыль взвилась.....» (15).

Образы автора и романтического героя становятся двойниками. Стиль их речи, формы их восприятия и понимания действительности сплетаются. Синтаксис и словарь их языка обнаруживают тесное родство.

В реплики и монологи возвышенных героев, полные романтической патетики и красивых фраз, построенные по правилам синтаксической симметрии, Лермонтов вносит эмоциональную прерывистость. Диалог героев пестрит многоточиями, символизирующими глубокие паузы. Он подчинен темпу судорожной, аффективной речи задыхающегося от волнения человека (особенно—язык Вадима). Тот же строй передается чужой речи и в составе самого повествования. Напр.:

«Кровь кинулась Вадиму в голову, он шопотом повторил роковую клятву и обдумывал исполнение; он готов был ждать..... он готов был всё выносить... но сестра! если... о! тогда и она поможет ему..... и без трепета он принял эту мысль: он решился завлечь ее в свои замыслы, сделать ее орудием... решился погубить невинное сердце, которое больше чувствовало, нежели понимало...... странно! он любил ее,—или не почитал ли он ненависть добродетелью?» (16).

«Вадим встал, подошел к двери и твердою рукою толкнул ее; защелка внутри сорвалась, и роковая дверь со скрыпом распахнулась..... кто-то вскрикнул.... и всё замолкло снова... Вадим взошел, торжественно запер за собою дверь и остановился...... на полу стоял фонарь.... и возле него сидела, приклонив бледную голову к дубовой скамье.... Ольга!» (62).

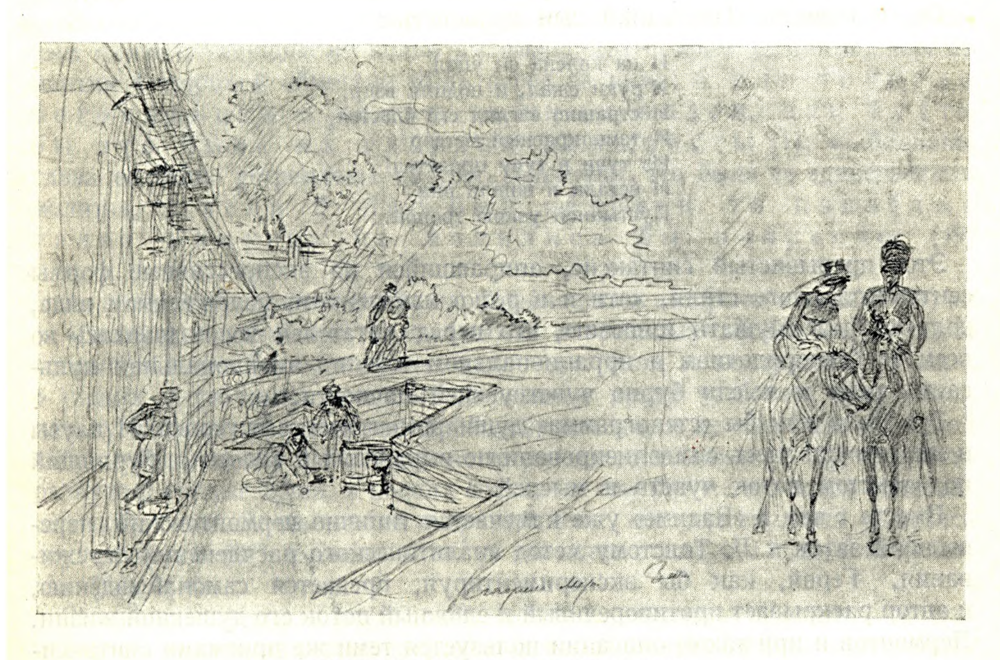
Тот же прерывистый синтаксический строй иногда внедряется в сердцевину авторского повествования, свободного от примеси чужой речи, и здесь содействует экспрессивной изобразительности рассказа. Напр.: «...глаза налились кровью, все кулаки сжались,.... все сердца забились одним желанием мести; сколько обид припомнил каждый! сколько способов придумал каждый заплатить за них сторицею... Вдруг толпа раздалась, расхлынулась, как некогда море, тронутое жезлом Моисея.... и человек уродливой наружности, небольшого роста, запыленный, весь в поту, с изорванными одеждами, явился перед казаками,...... когда урядник его увидал, то снял шапку и поклонился» (94).

Лермонтов в «Вадиме» перенапрягает манеру прерывистого, эмоционально приподнятого повествования. Она здесь—основное синтаксическое ядро изложения. Между тем в языке других романтических писателей 30-х годов этот синтаксический строй является лишь в местах высшего напряжения при описании мучительных, сложных, как бы конвульсивных переживаний.

Эмоционально-прерывистый синтаксис рассказа, опиравшийся на традиции карамзинского стиля, встречается и в языке Марлинского. Напр., в повести «Страшное гаданье»: «Звук его ⟨колокола⟩ потряс меня до дна души... я дрожал, как в лихорадке, а голова горела—я изнемогал, я таял. Каждый скрип, каждый щелк кидал меня в пот и холод... и наконец желанный миг настал: с легким шорохом отворились двери; как тень дыма мелькнула в нее Полина... Еще шаг, и она лежала на груди моей!! Безмолвие, запечатленное долгим поцелуем разлуки, длилось, длилось... наконец Полина прервала его... „Забудь,—сказала она,—что я существую“»[26].

Ср. в повести «Фрегат Надежда»: «Ужас оледенил нас, когда увидели, что спаситель изнемогает под тяжестью: он стал кружиться на месте—окунулся—опять всплыл, опять ушел—и долго, долго не было видно его!... вот, золотой эполет блеснул из седой пены, но это было на два мгновения... я уж не могла ничего видеть, и когда раздирающий душу крик: утонул! раздался кругом меня—я потеряла чувство»[27].

Эта повышенная экспрессивность речи, отражающая отношение автора к изображаемому миру, его оценку характеров, явлений воспроизводимой действительности, сказывается и в стиле идеологического комментария. Повествование часто пересекается и напрягается эмоционально окрашенными восклицаниями и вопросами, освещающими точку зрения рассказчика. Напр.:



ИЛЛЮСТРАЦИИ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“

Лист набросков М. Зичи, 1880-е гг.

Институт литературы, Ленинград

«...у каждого на челе было написано вечными буквами нищета!— хотя бы малейший знак, малейший остаток гордости отделился в глазах или в улыбке!» (2); «...из вольного он согласился быть рабом—ужели даром?—и какая странная мысль принять имя раба за 2 месяца до Пугачева» (4); «...столько страданий за то, что одна собака обогнала другую... как ничтожны люди! как верить общему мнению!» (12—13) и т. п.

Понятно, что в эту систему экспрессивного синтаксиса широко вовлекаются синтаксические формы, выработанные в стихотворном лирическом и повествовательном стиле, в стиле романтических поэм.

Влияние стихового синтаксиса обнаруживается, напр., в развитии цепи эмоциональных присоединений (с помощью союза *и*). Напр., в речи Вадима: «...его седая голова неподвижная, сухая, подобная белому камню, остановила на мне пронзительный взор, где горела последняя искра жизни и ненависти... *и* мне она осталась в наследство; *и* его проклятие живо, живо *и* каждый год пускает новые отрасли, *и* каждый год всё более окружает своею тенью семейство злодея» (11).

В авторском стиле:

«*И* он ходил взад и вперед скорыми шагами, сжав крестом руки,—*и*, казалось, забыл, что не сказал имени коварного злодея... *и*, казалось, не замечал в лице несчастной девушки страх неизвестности и ожидания...» (12).

«Постепенно мысли его становились туманнее; *и* он полусонный лег на траву—*и* нечаянно взор его упал на лиловый колокольчик» (15).

Ср. в повести «Последний сын вольности»:

И на колена он упал,
И руки сжал, и поднял взор,
И страшно взгляд его блестел,
И темнокрасный метеор
Из тучи в тучу пролетел!
И встали и пошли они
Пустынной узкою тропой.

Этот прерывистый синтаксис, опиравшийся на экспрессивные формы сентиментального стиля, хотя и в резко измененном, усложненном виде, должен был внушать иллюзию, что перед читателем воссоздавалась во всем ее беспорядочном и иррациональном течении эмоциональная пульсация речи и мысли бурно чувствующей личности.

Это была как бы «стенограмма» души романтического героя. И паузы и многоточия здесь символизировали не выраженный словесно, бурлящий под текстом поток чувств и мыслей.

Вместе с тем в «Вадиме» уже намечается типично лермонтовский, перешедший затем к Л. Толстому метод аналитического расчленения переживания. Герой, как бы экспериментируя, предается самонаблюдению, и автор раскрывает противоречивый и сложный поток его душевной жизни. Лермонтов и при таком описании пользуется теми же приемами синтаксической и фразовой симметрии, как и в повествовательном стиле.

Изображается сцена расправы пугачевцев над помещиком и его дочерью.

«А между тем Вадим стоял неподвижно, смотрел на нее и на старика так же равнодушно и любопытно, как бы мы смотрели на какой-нибудь физический опыт, он, чье неуместное слово было всему виною...

Погодите, это легко объяснить вам.

Во-первых, он хотел узнать, какое чувство волнует душу при виде такой казни, при виде самых ужасных мук человеческих—и нашел, что душу ничего не волнует.

Во-вторых, он хотел узнать, до какой степени может дойти непоколебимость человека......... и нашел, что есть испытания, которых перенесть никто не в силах...—это ему подало надежду увидать слезы, раскаяние Палицына—увидать его у ног своих, грызущего землю в бешенстве, целующего его руки от страха...—надежда усладительная, нет никакого сомнения» (102).

9

Романтический субъективизм, пронизывающий речь автора и отражающийся в близости ее к речи героев, придает стилю «Вадима» резкую целеустремленность. Оценки автора, его идеологическая позиция, его моралистические сентенции, его симпатии, его мировоззрение, выражаясь в подборе слов и образов, в синтаксических особенностях речи, напрягают экспрессивную действенность повествования. Быстрая смена красок, острые контрасты освещения накладывают на стиль изображения отпечаток глубокой личной заинтересованности автора. Образ автора не менее ярко обрисовывается в языковой ткани, чем образы главных героев романа.

Вот несколько иллюстраций, характеризующих едкую иронию автора, его отрицание современной действительности, его сатирическое отношение к разным явлениям русского быта изображаемой эпохи:

«Звонили к вечерни; монахи и служки ходили взад и вперед по каменным плитам, ведущим от кельи архимандрита в храм; длинные, черные мантии с шорохом обметали пыль вслед за ними; и они толкали богомольцев с таким важным видом, как будто бы это была их главная должность» (1); «...большие глаза ее были устремлены на лик спасителя, это была ее единственная молитва, и если б бог был человек, то подобные глаза никогда не молились бы напрасно» (49) и т. п.

С этой публицистической заостренностью авторского комментария в «Вадиме» органически связан стиль отточенных афоризмов, нередко основанных на парадоксальных несоответствиях и контрастах. Напр., о нищих и увечных: «создания, лишенные права требовать сожаления, потому что они не имели ни одной добродетели, и не имеющие ни одной добродетели, потому что никогда не встречали сожаления» (1—2); «...власть разлучает гордые души, а неволя соединяет их» (8); «...что такое величайшее добро и зло?—два конца незримой цепи, которые сходятся удаляясь друг от друга» (21); «...люди не могут сожалеть о том, что хуже или лучше их» (24) и т. п.

Отношение автора к миру изображения сказывается в острых сентенциях, дидактических выводах, обобщающих комментариях: «...это были люди, отвергнутые природой и обществом (только в этом случае общество согласно бывает с природой)» (1); «...подлые души завидуют всему, даже обидам, которые показывают некоторое внимание со стороны их начальника» (4) и т. п.

Иногда целые картины и сцены, вся характеристика персонажа рисуются в стиле эмоционального авторского раздумья, в которое сразу же переходит повествование. Напр.:

«Перед ореховым гладким столом сидела толстая женщина, зевая по сторонам, добрая женщина!.. жиреть, зевать, бранить служанок, приказчика, старосту, мужа, когда он в духе... какая завидная жизнь! и все это продолжается сорок лет, и продолжится еще столько же..., и будут оплакивать ее кончину...... и будут помнить ее, и хвалить ее ангельский нрав, и жалеть..... чудо что за жизнь! особливо как сравнишь с нею наши бури, поглощающие целые годы, и что еще ужаснее—обрывающие чувства человека, как листы с дерева, одно за другим» (5).

Нередко такая внутренняя характеристика осложнена включением несобственно прямой речи самого персонажа: «...здесь, сидя за работой, Ольга часто забывала свое шитье и наблюдала синие странствующие воды и барки с белыми парусами и разноцветными флюгерями. Там люди вольны, счастливы! каждый день видят новый берег—и новые надежды!—песни крестьян, идущих с сенокоса, отдаленный колокольчик часто развлекали ее внимание—кто едет, купец? барин? почта?—но на что ей!.. не всё ли равно..... и всё-таки не худо бы узнать.—Какая занимательная, полная жизнь, не правда ли?» (9—10).

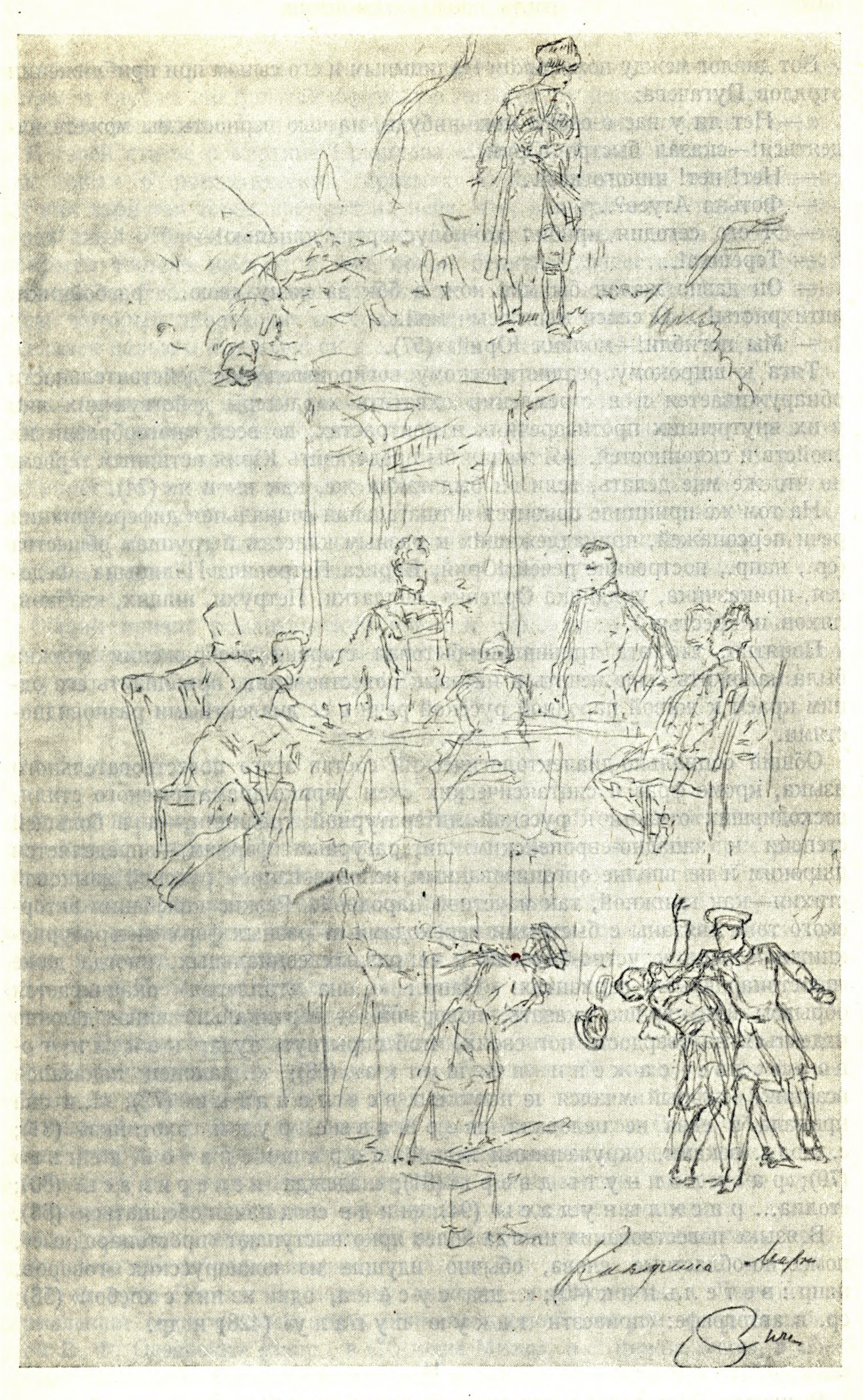
От романтического языка Лермонтова в этом направлении намечается путь к языку идеологического романа Достоевского. Но путь этот трудный и длинный. У Лермонтова в «Вадиме» еще нет ясных и точных контуров индивидуального образа; нет тонкой речевой диференциации сложных характеров; нет оттенков в словесных красках, нехватает разнообразия в переливах светотени.

10

Романтический индивидуализм в стиле «Вадима» (так же как и в романах В. Гюго) сочетался с реалистической манерой воспроизведения сцен и картин народного или профессионального быта.

Лермонтов выбирает типично русскую незатейливую местность, Пензенскую губернию, как фон исторического действия. И этот художественный интерес к скромному русскому пейзажу вместе с сюжетом из эпохи Пугачева, вместе с увлечением юного писателя широкими картинами народного движения отражается в точном и тонком рисунке ландшафта, в характерном подборе историко-бытовых деталей (напр., при описании внутреннего убранства дома Палицына, при изображении помещичьей жизни, нравов дворни и т. п.), в социально-языковых различиях драматического диалога, иногда отзывающихся натуралистической фонографичностью.

Реализм изображения сказывается в типической наготе драматических сцен помещичьего и крестьянского быта. Тут нет стилизации, нет литературной изысканности. Тут—явный уклон к сатирической жанровой живописи, к «натуре», сближающий диалоги «Вадима» с соответствующими явлениями лермонтовских драм.



ИЛЛЮСТРАЦИИ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“

Лист набросков М. Зичи, 1880-е гг.

Институт литературы, Ленинград

Вот диалог между помещиком Палицыным и его сыном при приближении отрядов Пугачева:

« — Нет ли у вас с собою кого-нибудь, на чью верность вы можете надеяться!—сказал быстро Юрий...

— Нет! нет! никого нет!..

— Фотька Атуев?..

— Я его сегодня прибил до полусмерти, каналью!—

— Терешка!..

— Он давно желал бы мне нож в бок за жену свою.... разбойники, антихристы!... О спаси меня! сын мой...

— Мы погибли!—молвил Юрий» (57).

Тяга к широкому реалистическому воспроизведению действительности обнаруживается и в стремлении охватить характеры действующих лиц в их внутренних противоречиях и контрастах, во всем многообразии их свойств и склонностей. «Я желал бы представить Юрия истинным героем, но что же мне делать, если он был таков же, как вы и я» (74).

На том же принципе покоится и тщательная социальная диференциация речи персонажей, принадлежащих к разным классам и группам общества (ср., напр., построение речей Юрия, Бориса Петровича Палицына, Федосея, приказчика, урядника Орленко, солдатки, Петрухи, нищих, казаков, ляхов и крестьян).

Понятно, что эта тривиально-бытовая сторона изображения должна была наложить свою печать и на язык повествования, приблизить его одним краем к живой народной русской речи с ее диалектными разновидностями.

Общий социально-диалектологический состав этого повествовательного языка, кроме фраз и синтаксических схем лирико-драматического стиля, восходивших отчасти к русской литературной традиции,—а в большей степени к западно-европейским литературным формам,—определяется широким и не вполне организованным использованием русской языковой стихии—как книжной, так и устной народной. Резкие колебания авторского тона связаны с быстрыми переходами от разных форм литературно-книжной речи к устно-бытовой в ее разных социальных, иногда даже «простонародных» вариантах. Напр.: «...она ⟨галлерея⟩ оканчивается обрывом или, лучше сказать, поворачивает вертикально вниз: должно надеяться на твердость ног своих, чтоб спрыгнуть туда; как ни говори две сажени не шутка» (68); «...наконец показался всадник, который мчался к нему во все лопатки» (72); «...и она прыгала и едва не целовала шершавые руки охотника» (81); «...под... веками, окруженными легкой коришневатой тенью» (79); «расхлопнуть дверь» (81); «надежда испарилась» (80); «толпа... расхлынулась» (94); «инде свод начал обсыпаться» (68).

В языке повествования иногда более ярко выступают «простонародные», поместно-областные слова, обычно идущие из южнорусских говоров, напр.: ветельник (40); «...два сусека, один из них с хлебом» (58); ср. в автографе: «привезти такую пугалу» (428) и др.

11

В начале 30-х годов назревает кризис русской романтической культуры. Происходит переоценка достижений романтизма. Постепенно отмирают формы «неистового» изображения. Напротив, расширяются

и преобразуются методы психологического раскрытия личности. Все острее и глубже внедряются в русскую литературу новые принципы пушкинского реализма. Под неотразимое влияние Пушкина попадает Гоголь.

В своей статье о картине Брюллова «Последний день Помпеи» Гоголь так писал о романтических приемах художественного изображения: «В них заря так тонко светлеет на небе, что, всматриваясь, кажется, видишь алый отблеск вечера; деревья, облитые сиянием солнца, как будто покрыты тонкою пылью; в них яркая белизна сладострастно сверкает в самом глубоком мраке тени... Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целью и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век эффектов. Всякий, от первого до последнего, топорщится произвесть эффект, начиная от поэта до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, XIX век, по странной причуде своей, наконец, обратится ко всему безъэффектному... В руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина; но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимателя они отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия»[28].

Общий кризис романтической поэтики отражается и на Лермонтове. Не отказываясь от художественных ценностей романтизма, Лермонтов вступает на новый путь, на путь бытового психологического романа.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1

Стиль лермонтовской прозы от «Вадима» до «Героя нашего времени» переживает сложную эволюцию. В нем заметно слабеет пристрастие к кричащим краскам «неистового» романтизма. Лермонтов освобождается от гипноза красивой риторической фразеологии. В его прозе сужается область применения эмоционально-прерывистого синтаксиса, восходящего к стилю романтической лирики. Из великих русских прозаиков 30-х годов Пушкин и Гоголь в равной мере влияют на направление творческой эволюции Лермонтова. Но реалистические искания Гоголя кажутся Лермонтову более родственными. Они были острее насыщены духом романтического отрицания и общественной сатиры. Увлечение «Невским проспектом» Гоголя сказывается в языке и стиле «Княгини Лиговской», в работе над которой принимал участие С. А. Раевский. Культивируемый Пушкиным метод национально-исторического реализма, свободного от неорганической примеси современного авторского субъективизма и направленного на широкое и вольное воссоздание духа и стиля разных культур и эпох, не вполне отвечал лермонтовскому представлению об «образе автора».

Но и путь Гоголя Лермонтову кажется односторонним. Лермонтова привлекает сатирический стиль психологической повести, разрабатываемой В. Ф. Одоевским (напр., в «Княжне Мими», в «Княжне Зизи», в «Пестрых сказках»). Однако мистический идеализм Одоевского и согласованные с ним формы фантастического изображения совсем чужды Лермонтову.

Лермонтов явно отходит и от романтической манеры Марлинского. Ап. Григорьев верно заметил, что ранний стиль Лермонтова находится

в тесной связи со стилем Марлинского и вместе с тем окончательно отменяет и вытесняет его. То, что так «дико бушевало» в претенциозном стиле Марлинского, частью совсем отброшено Лермонтовым, частью «сплочено могучею, властительною рукою художника».

Таким образом, в стиле Лермонтова намечаются смешение, сплав разнородных романтических тенденций с приемами психологического реализма.

Об этом неорганическом смешении реалистических и романтических форм выражения еще в 1830 г. писал И. В. Киреевский: «Такое борение двух начал: мечтательности и существенности, должно необходимо предшествовать их примирению»[29].

2

Стиль «Княгини Лиговской» характеризуется большой сложностью. Элементы «неистовой» стилистики, идущей от французского романтизма, тут или ограничены и ослаблены или переосмыслены, преобразованы. Особенно заметны изменения в словаре и фразеологии. В выражении и изображении чувств совсем потускнели мелодраматические краски. Только на образ чиновника Красинского они ложатся несколько более густо, но совсем не с той напряженностью, как в «Вадиме». Напр.:

«—Милостивый государь,—голос чиновника дрожал от ярости, жилы на лбу его надулись, и губы побледнели:—милостивый государь!... вы меня обидели!—вы меня оскорбили смертельно» (121). «Он остановился, глаза его налились слезами и кровью...» (122).

Вокруг образа Красинского изредка мелькает и отвлеченно-романтическая фразеология: «В эту минуту пламеневшее лицо его было прекрасно как буря» (121).

От этой абстрактной, беспредметной романтической фразеологии, конечно, следует отличать отражения стихового стиля, которые очень сильны и в языке «Княгини Лиговской»: «По временам она еще всхлипывала, и грудь ее подымалась высоко, но это были последние волны, забытые на гладком море пролетевшим ураганом» (150).

Повествовательный стиль «Княгини Лиговской» включает в себя многие из тех элементов романтической речи, которые были характерны для «Вадима», но в ином соотношении и в ином окружении. Экспрессивный синтаксис, окрашенный колеблющимся, многоцветным личным тоном автора, продолжает играть большую роль в композиции повествования, но подвергается существенным изменениям. Прерывистые конструкции, отделяемые эмоциональными паузами (многоточиями), заметно сокращаются в составе повествования. Между тем функции их усложняются.

1) Прерывистые конструкции применяются лишь в тех местах, где внедрение «чужой речи» в авторский стиль принимает особенно острый, напряженный характер. Прерывистыми формами синтаксиса передается глубокое эмоциональное волнение персонажа. Напр.:

«С отчаянными усилиями расталкивая толпу, Печорин бросился к дверям... перед ним человека за четыре мелькнул розовый салоп, шаркнули ботинки... лакей подсадил розовый салоп в блестящий купе, потом вскарабкалась в него медвежья шуба, дверцы хлопнули,—на Морскую! пошел...—Интересную карету заменила другая, может быть не менее инте-

ресная—только не для Печорина. Он стоял как вкопанный!.. мучительная мысль сверлила его мозг: эта ложа, на которую он дал себе слово не смотреть... Княгиня сидела в ней» (124).

Формы прерывистого синтаксиса воспроизводят сложное событие, исполненное внешних коллизий и внутренней борьбы, отражают ритм переживаний самого действующего лица. Синтаксис тут является косвенным отражением чужой мысли и речи. Его строем символизируется внутреннее волнение героя, его восприятие. Напр.: «...несколько раз он пробовал следить за движениями неизвестной, чтоб разглядеть хоть глаз, хоть щечку; напрасно,—раз он так закинул голову назад, что мог бы видеть лоб и глаза... но как на зло ему огромная двойная трубка закрыла всю верхнюю

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ"
Рисунок И. Репина, 1887 г.
Русский музей, Ленинград

часть ее лица...—у него заболела шея,—он рассердился и дал себе слово не смотреть больше на эту проклятую ложу...—первый акт кончился» (118).

В иных случаях глубокая пауза обозначает смену одного субъектного плана речи другим. «Печорин à propos рассказал, как он сегодня у Вознесенского моста задавил какого-то франта, и умчался от погони............ Костюм франта в измятом картузе был описан, его несчастное положение на тротуаре также. Смеялись» (119); «...глаза ее беспокойно бегали кругом, стараясь открыть хоть еще одно знакомое лицо..... и упали на Лизавету Николавну.... узнав друг друга, соперницы очень ласково обменялись приветствиями........» (170).

2) Эмоциональные, прерывистые конструкции разнообразят течение повествовательного стиля, свидетельствуя о резких переменах авторского тона, о драматизации изложения. Повествователь становится в позу конферансье, комментирующего события или действия своих героев. Напр.: «Лизавета же Николавна.... о! знак восклицания...

погодите!.. теперь она взошла в свою спальну и кликнула горничную, Марфушу... толстую, рябую девищу!... дурной знак!.... Я бы не желал, чтобы у моей жены или невесты была толстая и рябая горничная!.. терпеть не могу толстых и рябых горничных...» (125).

3) Синтаксическая прерывистость повествования говорит об умолчаниях, о пропусках промежуточных сюжетных звеньев, создавая иллюзию глубокой психологической перспективы—и многозначительности субъективных сопереживаний автора. Напр.: «...бедная, предчувствуя, что это ее последний обожатель, без любви, из одного самолюбия старается удержать шалуна как можно долее у ног своих... напрасно: она более и более запутывается,—и наконец... увы...... за этим периодом остаются только мечты о муже, каком-нибудь муже... одни мечты» (128).

«Лизавета Николавна легла в постель, поставила возле себя на столик свечу и раскрыла какой-то французский роман—Марфуша вышла.... тишина воцарилась в комнате... книга выпала из рук печальной девушки» (126).

4) Наконец, прерывистый синтаксис может символизировать отсутствие внутренней связности в последовательном движении фраз, раздробленность самих воспроизводимых явлений или событий, которые выхватываются из потока жизни как наиболее типичные, характерные, но между которыми предполагается сложное жизненное движение. Тут Лермонтов, пользуясь художественными приемами пушкинской сдвинутой композиции, усиливает их экспрессивность графическим приемом многоточия. Напр.: «...в год она кончила курс французского языка..... и началось ее светское воспитание. В комнате ее стоял рояль, но никто не слыхал, чтоб она играла... танцовать она выучилась на детских балах.... романы она начала читать как только перестала учить склады.... и читала их удивительно скоро.... между тем отец ее получил порядочное наследство, вслед за ним хорошее место—и стал жить открытее.... 15 лет ее стали вывозить, выдавая за 17-летнюю, и до 25 лет условный возраст этот не изменялся» (127).

Уже из этих иллюстраций видно, насколько значительны были перемены и в общем ритмико-синтаксическом рисунке лермонтовского повествования (сравнительно с патетической декламацией «Вадима»). Расстояние между языком повествователя и речью всех действующих лиц, даже высокого романтического строя, увеличивается. В повествовательном стиле синтаксические традиции стихового языка подвергаются ломке и преобразованию. Количество периодов, построенных по правилам анафорического нагнетания однородных частей и симметричной группировки элементов внутри синтаксического целого, явно сокращается. Происходит быстрое сближение повествовательного стиля с бытовой речью. Автор не допускает резких отклонений от норм языка «хорошего общества». Пушкинская работа над прозаическими стилями сказывалась в ограничении романтического «извития и плетения словес» даже у писателей, далеких от основных принципов пушкинской языковой реформы.

3

Повествовательный язык «Княгини Лиговской» гораздо сложнее, чем в «Вадиме». Прежде всего в композиции «Княгини Лиговской» рельефно выделяется стиль устно-бытового рассказа (или «сказа»). Он характеризуется более разговорной лексикой и более заметной примесью синтаксических конструкций живой устной речи с ее бытовыми интонациями.

Сближение повествования с живой речью предоставляет автору широкие возможности стилистического смешения литературно-книжного и устно-бытового языка. Экспрессия сказа разнообразнее, изменчивей и гибче, чем язык книжно-описательных отрезков повествования.

Открывается повесть канцелярски-деловой фразой: «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни...». Со стремительной иронией она растворяется в потоке устно-бытового повествования: «...по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник». Рассказчик непринужденно обращается к своей аудитории, выступая на сцену как первое лицо: «...заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь, историю которых я обещался передать потомству, если потомство станет читать романы,—итак, по Вознесенской шел один молодой чиновник, и шел он из департамента». Этот метод устно-литературного сказа, разрывающего прямое изложение событий ироническими отступлениями, был типичен для гоголевской манеры 30-х годов. Но в творчестве Гоголя он проявляется более резко и непринужденно. Начало «Княгини Лиговской» по своему стилю напоминает зачин гоголевского «Носа» (напечатанного в № 3 пушкинского «Современника» за 1836 г.): «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие. Цырюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его,—где изображен господин с намыленною щекою и надписью: и кровь отворяют,—не выставлено ничего более),—цырюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано». Ср. начало гоголевской «Шинели» (напечатанной в 1842 г.): «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий... Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем одним департаментом. Итак, в одном департаменте служил один чиновник...».

Сравнение этих зачинов повестей говорит о том, что стиль Лермонтова лишь сближается с гоголевским стилем, но по существу остается в почтительном отдалении от него. Гоголевский слог в языке «Княгини Лиговской» не пестрит очень резкими синтаксическими переходами и изломами. Он лишен явных вульгаризмов и профессионализмов. Он далек от романтической риторики «Невского проспекта». Напр., описание бала в «Княгине Лиговской» построено по той же композиционной схеме, что и описание Невского проспекта в два часа дня у Гоголя («Невский проспект»). В языке Гоголя ироническая патетика изображения, окутывающего обманчивым лиризмом все низкое и комическое, рассекает повествование на размеренные строфы. При одинаковом зачине, при симметрии основных форм синтаксического построения эти строфы все же очень различны и по своему лексическому составу и по вариациям своего синтаксического строя. «Все, что̀ вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках с заложенными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и щегольских шляпках. Вы здесь встретите бакенбарды, единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным

искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь, но, увы! принадлежащие только одной иностранной коллегии... Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью неизобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни...» и т. д. и т. д.

Гоголь рисует невскую панораму сначала как калейдоскоп движущихся предметов—частей человеческого тела и уборов, в образе которых метонимически представлены разные категории лиц петербургского среднего и высшего общества. Но неожиданно в тот же вещной ряд вдвигаются (с начала новой строфы) прямые обозначения лиц: «Здесь вы встретите разговаривающих о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства. Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений. Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте!»[30].

И весь цикл строф завершается обобщенной сентенцией, смыкающей конец картины с началом.

В стиле «Княгини Лиговской» нет той яркой игры лексических и грамматических, главным образом синтаксических, красок, как у Гоголя. Нет комического нагромождения эпитетов и определительных конструкций. Нет метонимического перемещения образов лиц и предметов; вообще нет романтического алогизма. Напротив, сама ирония Лермонтова заострена логически. Она неумолимо рассудочна. Лермонтовская лексика более отвлеченна. Она включает в себе элементы публицистического языка. Но гоголевский метод иронических присоединений и сопоставлений, общая композиционная схема связи параллельных синтаксических отрезков при посредстве одного и того же или синонимического зачина («тут было всё, что есть лучшего в Петербурге...»; «тут было пять или шесть доморощенных дипломатов...»; «тут могли бы вы также встретить...») извлечены из «Невского проспекта» Гоголя и воспроизведены Лермонтовым без всякой маскировки (ср., впрочем, также описание светского бала у Пушкина, в восьмой главе «Евгения Онегина», строфы XXIV — XXVI).

«...Тут было всё, что есть лучшего в Петербурге, два посланника, с их заморскою свитою, составленною из людей, говорящих очень хорошо по-французски (что впрочем вовсе неудивительно) и поэтому возбуждавших глубокое участие в наших красавицах, несколько генералов и государственных людей,—один английский лорд, путешествующий из экономии и поэтому не почитающий за нужное ни говорить, ни смотреть, зато его супруга, благородная леди, принадлежавшая к классу bluestockings и некогда грозная гонительница Байрона, говорила за четверых и смотрела в четыре глаза, если считать стеклы двойного лорнета, в которых было не менее выразительности, чем в ее собственных глазах; тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов, путешествовавших на свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия государство совершенно европейское, и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском Селе и даже в Парголове» (166—167).

Серия этих сатирических картин в «Княгине Лиговской» завершается обнажением гоголевского стиля:

«Но зато дамы... о! дамы были истинным укра-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ“
Рисунок В. Серова, 1890 г.
Русский музей, Ленинград

шением этого бала, как и всех возможных балов!... сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые на прокат из лавки...—я не знаю, но в моих понятиях женщина на бале составляет с своим нарядом нечто целое, нераздельное, особенное; женщина на бале совсем не то, что женщина в своем кабинете, судить о душе и уме женщины, протанцовав с нею мазурку, всё равно, что судить о мнении и чувствах журналиста, прочитав одну его статью».

Здесь не только прерывистый, эмоционально приподнятый синтаксис (ср. в «Невском проспекте» Гоголя: «А дамы! О, дамам еще больше приятен Невский проспект»), но и контрастно-иронический параллелизм парных сопоставлений и соединений, мнимая беспорядочность и стройная согласованность перечисления, симметрия смежных синтаксических и фразеологических рядов, обобщающие комментарии и эпиграмматическая концовка—все это ведет к «Невскому проспекту» Гоголя.

Приемы выбора и подбора вещных деталей, приемы рисовки лиц и обстановки также свидетельствуют о приближении лермонтовского стиля к поэтике гоголевского натуризма. В «Княгине Лиговской» тщательно вырисовываются непривлекательные подробности костюма и внешности. См., напр., описание костюма и внешности чиновника Красинского: «...на нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником» (109). Особенно показателен портрет горничной, набросанный в кричащих гоголевских тонах:

«Я бы не желал, чтоб у моей жены или невесты была толстая и рябая горничная!.. терпеть не могу толстых и рябых горничных, с головой, вымазанной чухонским маслом или приглаженной квасом, от которого волосы слипаются и рыжеют, с руками шероховатыми как вчерашний решетный хлеб, с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек, тяжелой походкой, и (что всего хуже) четвероугольной талией, облепленной пестрым домашним платьем, которое внизу уже, чем вверху...... такая горничная, как сальное пятно, проглядывающее сквозь свежие узоры перекрашенного платья—приводит ум в печальное сомнение насчет домашнего образа жизни господ.... о, любезные друзья, не дай бог вам влюбиться в девушку, у которой такая горнишная» (125—126).

В стиле «Княгини Лиговской» намечаются новые приемы рисовки лиц, носящие печать влияния то пушкинской, то гоголевской манеры. Таков, напр., прием портретного изображения, основанный на неожиданном, лишенном внешней последовательности, но характеристическом и остро ироническом перечислении свойств и действий персонажа. Этот стиль портрета от Пушкина (ср., напр., изображение бригадирши Лариной в «Евгении Онегине») переходит к Гоголю, который усложняет его комическим нагромождением бытовых деталей и придает ему черты романтического гротеска. Так, Гоголь иногда обнажает алогизм сочетания разных свойств характера, представляя шаблонную личность механическим конгломератом типических качеств и действий.

У Лермонтова этот стиль портрета иногда приобретает лаконическую точность фактически исчерпанного указания признаков. Отсюда—ослаб-

ленность комической игры, но большая едкость сатирического воспроизведения. Достаточно сопоставить стиль гоголевской характеристики поручика Пирогова в «Невском проспекте» с лермонтовским портретом Горшенкова, «одного из характеристических лиц петербургского общества». У Лермонтова с пластической выразительностью и живописной точностью выписана наружность Горшенкова, между тем как у Гоголя изображение внешности Пирогова вовсе отсутствует. Длинный, остро, но как бы бессистемно подобранный перечень свойств Пирогова и вообще всех молодых людей его сорта Гоголем с внезапной резкостью обрывается. Автор иронически разоблачает потенциальную бесконечность такого перечня качеств: «Но довольно о качествах Пирогова. Человек такое дивное существо, что никогда не можно исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более в него всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно».

Лермонтовское портретное изображение не так многословно, как у Гоголя. Оно логически замкнуто. Лермонтов стремится к синтезу пушкинской и гоголевской манер портрета. Вот стиль портрета Горшенкова, основанный на пушкинском методе присоединительного перечисления, но гораздо более детализованный: «Он был со всеми знаком, служил где-то, ездил по поручениям, возвращаясь получал чины, бывал всегда в среднем обществе и говорил про связи свои с знатью, волочился за богатыми невестами, подавал множество проектов, продавал разные акции, предлагал всем подписки на разные книги, знаком был со всеми литераторами и журналистами, приписывал себе многие безымянные статьи в журналах, издал брошюру, которую никто не читал, был, по его словам, завален кучею дел и целое утро проводил на Невском проспекте. Чтоб докончить портрет, скажу, что фамилия его была малороссийская, хотя вместо Горшенко—он называл себя Горшенков»[31].

В «Княгине Лиговской» использован и другой прием портретного изображения, еще более типичный для гоголевской манеры. Это—портрет, составленный из смеси чужих мнений. В этом стиле Лермонтов рисует Катерину Ивановну Негурову:

«Катерина Ивановна была дама не глупая, по словам чиновников, служивших в канцелярии ее мужа—женщина хитрая и лукавая, во мнении других старух;—добрая, доверчивая и слепая маменька для бальной молодежи...... истинного ее характера я еще не разгадал; описывая, я только буду стараться соединить и выразить вместе все три вышесказанные мнения... и если выдет портрет похож, то обещаюсь идти пешком в Невский монастырь—слушать певчих!..» (125).

Легко выделить в стиле «Княгини Лиговской» и более частные стилистические приемы, отражающие глубокую заинтересованность Лермонтова художественной манерой Гоголя. Таков, напр., воспринятый Гоголем от Пушкина, но комически заостренный прием неожиданной присоединительной сцепки слов разных грамматико-семантических категорий:

«...черты лица его различить было трудно: причиною тому козырек, в о р о т н и к,—и с у м е р к и» (109); «...не нуждалась в приданом и могла занять высокую степень в обществе, с п о м о щ и ю б о ж и е й и х о р о ш е н ь к о г о л и ч и к а и б л е с т я щ е г о в о с п и т а н и я» (112).

Особенно рельефно этот принцип проявляется в рисовке лиц: «возле нее на креслах в мундирном фраке сидел какой-то толстый, лысый господин

с огромными глазами, налитыми кровью, и бесконечно широкой улыбкой» (134); «...дама лет 30-ти, чрезвычайно свежая и моложавая, в малиновом токе, с перьями, и с гордым видом, потому что она слыла неприступною добродетелью...».

Большая свобода в употреблении разговорных конструкций, развившаяся под влиянием Гоголя, отражается на этих лермонтовских принципах присоединительного сцепления фраз. Иногда возникает иллюзия непосредственно импровизируемой устной речи с ее ассоциативными скачками. Это усиливает выразительность иронического подбора присоединений. Напр.:

«В заключение портрета скажу, что он назывался Григорий Александрович Печорин, а между родными просто Жорж, на французский лад, и что притом ему было двадцать три года,—и что у родителей его было 3 тысячи душ в Саратовской, Воронежской и Калужской губернии,—последнее я прибавляю, чтоб немного скрасить его наружность, во мнении строгих читателей!—виноват, забыл включить, что Жорж был единственный сын, не считая сестры, 16-тилетней девочки, которая была очень недурна собою и по словам маменьки (папеньки уж не было на свете) не нуждалась в приданом» (112).

Интерес к народным кличкам и прозвищам, к социально-диалектным искажениям имен в «Княгине Лиговской» также мог быть навеян Гоголем. Напр., вот как изображается и комментируется здесь тип кучера и его речь:

«— Ну, сударь,—сказал кучер, широкоплечий мужик с окладистой рыжей бородой,—Васька нынче показал себя!—

Надобно заметить, что у кучеров любимая их лошадь называется всегда Ваською, даже вопреки желанию господ, наделяющих ее громкими именами Ахила, Гектора... она всё-таки будет для кучера не Ахел и не Нектор,—а Васька» (110—111).

На фоне гоголевской манеры мог быть оценен и воспринят в 30-х годах XIX в. и принцип анафорического выравнивания начал и концов двух соседних кусков повествования:

«...самые же ужасные мучители его были извозчики,—и он ненавидел извозчиков; „барин! куда изволите?—прикажите подавать?—подавать-с!"—это была пытка Тантала, и он в душе глубоко ненавидел извозчиков» (110).

Лермонтов видел в гоголевском стиле острое орудие социальной сатиры. Но он был далек от того, чтобы рабски копировать гоголевскую манеру художественного изображения. Отношение Лермонтова к поэтике Гоголя очень свободное. Элементы гоголевского стиля лишь примешиваются к основной аналитической и глубоко интеллектуальной стихии лермонтовского языка. Они как бы вкраплены местами в совсем иной стилистический план отражения действительности. Так, очень характерно, что в творчестве Лермонтова гоголевские приемы сближаются с отражениями стиля В. Ф. Одоевского, при сатирическом изображении светского общества. На диалогической речи «Княгини Лиговской» и сопровождающих ее ремарках автора заметно влияние не только Гоголя, но и В. Ф. Одоевского, с его излюбленным приемом куклы-автомата[32]. Напр.:

«Дипломат взбеленился.

— Какие ужасные клеветы про наш милый город, — воскликнул он, — а всё это старая сплетница Москва, которая из зависти клевещет на молодую свою соперницу.

При слове „старая сплетница“ разряженная старушка затрясла головой и чуть-чуть не подавилась спаржею» (146).

Еще более машинизирован в духе В. Ф. Одоевского образ «молчаливой добродетели», уморившей двух мужей.

«Молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе, и страусовые перья заколыхались на берете. Она не могла тотчас ответить, потому что ее невинные зубки жевали кусок рябчика с самым добродетельным старанием: все с терпением молча ожидали ее ответа. Наконец она открыла уста...» (147).

В том же сатирическом стиле, восходящем к манере В. Ф. Одоевского, набрасывается портрет длинного дипломата, «говорившего по-русски хуже всякого француза», в таком роде: «„Эти здания, которые с первого взгляда вас только удивляют как всё великое, со временем сделаются для вас бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и приятно.... здесь всё, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтоб подать дружескую руку Европе“....

Так высокопарно и мудрено говорил худощавый дипломат, который имел претензию быть великим патриотом».

Таким образом, сатирически рисуя высший свет, Лермонтов прибегает к гофмановскому приему изображения людей в виде манекенов и кукол, с явной ориентацией на стиль В. Ф. Одоевского.

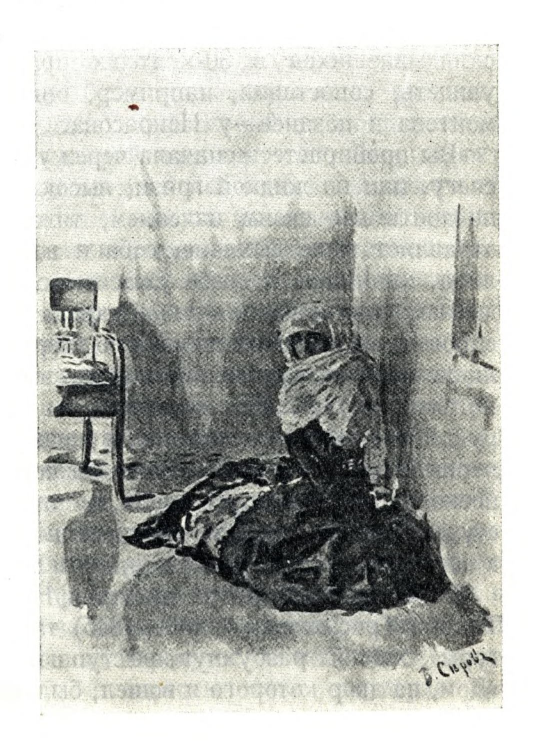


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ“
Рисунок В. Серова, 1890 г.
Местонахождение оригинала неизвестно

В. Ф. Одоевский в своих «Пестрых сказках» ссылается на такие строки из письма Вертера («Страдания Вертера» Гёте в переводе Рожалина, М., 1829):

«Мне все кажется, что я перед ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошадки; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический, играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда забывшись, схвачу соседа за деревянную руку, и тут опомнюсь с ужасом»[33].

Эти размышления Вертера ложатся в основу новеллы В. Ф. Одоевского «Деревянный гость или сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле»[34]. Ср. также у В. Ф. Одоевского в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» (1833) разговор девушки-куклы, которая повторяла лишь вытверженные условно-светские фразы: «Кукла была очень рада своему новому приобретению; не проходило часа, чтоб она не кричала: есть добролетель, есть любовь, есть искусство,—и не примешивала к своим словам уверений в глубочайшем почтении: идет ли снег—кукла твердит: есть добродетель! принесут ли обедать—она кричит: есть любовь!— вскоре дошло до того, что это слово опротивело молодому человеку. Что он ни делал: говорил ли с восторгом и умилением, доказывал ли хладнокровно, бесился ли, насмехался ли над красавицею,—все она никак не могла постигнуть, какое различие между затверженными ею словами и обыкновенными светскими фразами; никак не могла постигнуть, что любовь и добродетель годятся на что-нибудь другое, кроме письменного окончания»[35].

Итак, Лермонтов в работе над прозаическим стилем свободно комбинирует приемы наиболее оригинальных писателей своей эпохи. Поэтому интерес к Гоголю вовсе не отражал уклона Лермонтова к натуральной школе.

Насколько далеки эти жанровые тенденции лермонтовского стиля от складывавшихся в 30-х годах принципов натуральной школы, легко увидеть, сопоставив, например, описание петербургского двора у Лермонтова и позднее—у Некрасова. В «Княгине Лиговской»:

«Вы пробираетесь сначала через узкий и угловатый двор, по глубокому снегу, или по жидкой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание, собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа. Наконец, после многих расспросов, вы находите желанную дверь, темную и узкую как дверь в чистилище; поскользнувшись на пороге, вы летите две ступени вниз и попадаете ногами в лужу, образовавшуюся на каменном помосте, потом неверною рукой ощупываете лестницу и начинаете взбираться наверх. Взойдя на первый этаж и остановившись на четвероугольной площадке, вы увидите несколько дверей кругом себя, но увы, ни на одной нет нумера; начинаете стучать или звонить, и обыкновенно выходит кухарка с сальной свечей, а из-за нее раздается брань, или плачь детей» (154—155).

Тот же уголок жизни рисуется Некрасовым в «Жизни и похождениях Тихона Тросникова» (1843—1845) так, что внешние детали грязной «натуры», как бы разбухнув, выступают во всей своей неприкрытой наготе: «Дом, на двор которого я вошел, был чрезвычайно огромен, ветх и неопря-

тен: меня обдало нестерпимым запахом и оглушило разнообразным криком и стуком: дом был наполнен мастеровыми, которые работали у растворенных окон и пели. В глазах у меня запестрели отрывочные надписи вывесок, которыми был улеплен дом изнутри с такою же тщательностью, как и снаружи: Делают троур и гробы и на прокат отпускают; медную и лудят; из иностранцев Трофимов; русская привилегированная экзаменованная повивальная бабка Катерина Брагадина; пансион; Александров в приватности Куприянов. При каждой вывеске изображена была рука, указующая на вход в лавку или квартиру и что-нибудь, поясняющее самую вывеску: сапог, ножницы, колбаса, окорок в лаврах, диван красный, самовар с изломанной ручкой, мундир... Но уважение к исторической истине заставляет сказать, что при вывеске повивальной бабки изображения никакого не было. Наконец в угловом окне четвертого этажа торчала до-красна нарумяненная женская фигура лет тридцати, которую я сначала принял за вывеску... На дворе была еще ужасная грязь; в самых воротах стояла лужа, которая, вливаясь на двор, принимала в себя лужи, стоявшие у каждого подъезда, а потом уже с шумом и журчанием величественно впадала в помойную яму; в окраинах ямы копались две свиньи, собака и четыре ветошника, громко распевавшие:

Полно, барыня, не сердись,
Вымой рожу, не ленись!

Но то, что я видел здесь, было ничтожно пред тем, что ожидало меня впереди. Угол, как уведомляла записка, отдавался на заднем дворе: нужно было войти во вторые ворота. Я вошел и увидел опять двор, немного поменьше первого, но в тысячу раз неопрятнее; целые моря открывались передо мной; с ужасом взглянул я на свои сапоги и хотел воротиться; казалось, не было здесь аршина земли, на который можно было бы ступить, не рискуя увязнуть по уши. Я решился сначала держаться как можно ближе стены, потому что окраины двора были значительно выше средины; но то была обманчивая и страшная высота, образовавшаяся от множества всякой дряни, выливаемой и выбрасываемой жильцами из окон; ступив туда, нога вязла по колено, и в то же время в нос кидался неприятный и резкий запах. Я смекнул, что лучше последовать известной пословице, и, оставив в покое окраины двора, пошел серединою. Самоотвержение мое увенчалось полным успехом: через двадцать шагов, которые я по предчувствию направил к двери с навесом, прямо против ворот, я заметил, что нога моя с каждым шагом стала вязнуть менее, еще несколько шагов—и я очутился у двери, ведущей в подвал; поскользнулся и полетел... или, правильнее, поехал,—разумеется вниз,—в положении весельчаков, катающихся с гор на масленице; сапоги по ступеням лестницы застучали, как барабан. Я летел очень недолго; ударился обо что-то ногой; вскочил, осмотрелся; темно, пахнет гнилой водой и капустой; дело ясное: сени»[36].

Трудно сомневаться в том, что лермонтовский натуризм ближе к французским истокам (напр., к стилю Бальзака), чем русская натуральная школа. В «Княгине Лиговской» автор не стремится к нагромождению и обнажению грязных деталей быта. Он не замедляет действия, не застывает на микроскопическом анализе окружающей натуры, а побуждает читателя охватить быстрым взглядом наиболее типичные особенности раскры-

вающейся картины. При этом повествователь сохраняет ту же позу иронически философствующего скептика-разоблачителя, что и в отношении высшего света. Описание «петербургских углов» заострено афоризмом Лермонтова: «Чем выше вы взбираетесь, тем хуже. Софист наблюдатель мог бы заключить из этого, что человек, приближаясь к небу, уподобляется растению, которое на вершинах гор теряет цвет и силу» (155).

4

Гораздо труднее учесть и воспроизвести пушкинское начало в стиле «Княгини Лиговской». Пушкинский прозаический стиль здесь ощущается как та литературная основа, к которой восходит индивидуальное творчество Лермонтова, и вместе с тем как та художественная норма, к преодолению которой оно стремится. В «Княгине Лиговской» можно отметить ясные отзвуки мотивов «Пиковой дамы». Так, Красинский у подъезда дома баронессы Р* (гл. IX) несколько стилизован под Германна, и в лермонтовском языке здесь очень заметны отражения пушкинской повествовательной манеры.

«С 11 часа вечера кареты, одна за одной, стали подъезжать к ярко освещенному ее подъезду: по обеим сторонам крыльца теснились на тротуаре прохожие, остановленные любопытством и опасностью быть раздавленными. В числе их был Красинский: прижавшись к стене, он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами, которых длинные лакеи осторожно вытаскивали из кареты, на молодых людей, небрежно выскакивавших из саней на гранитные ступени, и множество мыслей теснилось в голове его. „Чем я хуже их?—думал он;—эти лица, бледные, истощенные, искривленные мелкими страстями, ужели нравятся женщинам, которые имеют право и возможность выбирать? Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце. О, я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость“».

Вообще отдельные части «Княгини Лиговской» почти без остатка могут быть сведены к приемам пушкинской художественной прозы, к ее синтаксису и даже к ее словарному строю. Но отпечаток иной индивидуальной экспрессии и идеологии очевиден и в этих частях. В них гораздо больше дробности, расчлененности и вместе с тем описательного психологизма. Они менее динамичны и менее обобщены, чем пушкинская проза. Вот иллюстрации:

«Когда чиновник очнулся, боли он нигде не чувствовал, но колена у него тряслись еще от страха; он встал, облокотился на перилы канавы, стараясь прийти в себя; горькие думы овладели его сердцем, и с этой минуты перенес он всю ненависть, к какой его душа только была способна, с извозчиков на гнедых рысаков и белые султаны;—

Между тем белый султан и гнедой рысак пронеслись вдоль по каналу, поворотили на Невский, с Невского на Караванную, оттуда на Симионовский мост, потом направо по Фонтанке,—и тут остановились у богатого подъезда с навесом и стеклянными дверьми, с медной блестящею обделкой».

Ср. у Пушкина в «Станционном смотрителе»: «В этот самый день, вече-

ром, шел он по Литейной, отслужив молебен у Всех скорбящих. Вдруг промчались перед ним щегольские дрожки, и смотритель узнал Минского. Дрожки остановились перед трехэтажным домом, у самого подъезда, и гусар вбежал на крыльцо».

Однако в стиле «Княгини Лиговской» пушкинский строй повествования нередко нарушается отчасти влиянием гоголевской манеры, но еще больше отвлеченно-аналитическими замечаниями и комментариями автора, его обобщающими сентенциями.

«Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“
Рисунок В. Серова, 1890—1891 гг.
Местонахождение оригинала неизвестно

человека, видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости» (111).

«...но таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше, вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона» (117).

«...но я догадываюсь, что эти размышления должны быть тяжелы, несносны для самолюбия и сердца—если оное налицо имеется, ибо натуральная история нынче обогатилась новым классом очень милых и красивых существ—именно классом женщин—без сердца» (126).

«...ибо и в то время студенты были почти единственными кавалерами московских красавиц, вздыхавших невольно по эполетам и эксельбантам,

не догадываясь, что в наш век эти блестящие вывески утратили свое прежнее значение» (139).

Вне круга описаний, рассуждений и психологических медитаций Лермонтов чаще всего остается верен пушкинскому принципу быстрого повествования, основанного на смене коротких, глагольных синтагм (не больше 15—18 слогов). Напр.:

«Он побледнел, вздрогнул, глаза его сверкнули, и карточка полетела в камин.—Минуты три он ходил взад и вперед по комнате, делая разные странные движения рукою, разные восклицания,—то улыбаясь, то хмуря брови; наконец он остановился, схватил щипцы и бросился вытаскивать карточку из огня:—увы! одна ее половина превратилась в прах, а другая свернулась, почернела,—и на ней едва только можно было разобрать Степан Степ..... Печорин положил эти бренные остатки на стол, сел опять в свои кресла и закрыл лицо руками» (112—113).

Впрочем, нетрудно заметить и тут отклонения от пушкинской системы повествования, состоящие в усилении отвлеченно-эмоциональных элементов словаря и синтаксиса.

Сложность стилистического состава языка «Княгини Лиговской» отражается в системе употребления основных грамматических категорий. Восприняв пушкинский принцип сжатой фразы, Лермонтов, однако, чередует короткие глагольно-повествовательные конструкции с распространенно-описательными. Глагол не имеет в стиле Лермонтова такого явного стилистического преимущества перед качественными именами, как в языке Пушкина. Лермонтов более часто и более разнообразно пользуется разными видами именной фразы. Кроме того, он не скупится на характеристические определения предметов речи. Напр.:

«...кто из нас в 19 лет не бросался очертя голову вослед отцветающей кокетке, которых слова и взгляды полны обещаний и души которых подобны выкрашенным гробам притчи» (140).

«...эта книжка, как пустой лотерейный билет, была резкое изображение мечтаний обманутых, надежд несбыточных, тщетных усилий представить себе в лучшем виде печальную существенность» (156).

Пушкинское влияние сильнее всего отражается в принципах группировок и соединений слов и словесных единств, в «иерархии предметов». Утвержденный Пушкиным прием «сдвинутых», присоединительных сочетаний слов, фраз, синтагм не только воспринимается Лермонтовым, но и развивается им еще дальше в разных направлениях (быть может, под воздействием Вельтмана и Гоголя). Напр.:

«...дамы, закутавшись и прижавшись к стенам, и заслоняемые медвежьими шубами мужей и папенек от дерзких взоров молодежи, дрожали от холоду—и улыбались знакомым» (123).

«...она с досадою и вместе тайным удовольствием убивала их надежды, останавливала едкой насмешкой разливы красноречия—и вскоре они уверились, что она непобедимая и чудная женщина» (128) и т. п.

Ироническая окраска, изменчивая, то неуловимая, мимолетная, то выступающая резко и неожиданно, придает своеобразный колорит повествованию и тоже сближает лермонтовский стиль с пушкинским. Напр.:

«...наконец неожиданная мысль прилетела к нему свыше» (116); «...маленький Меркурий, гордясь великой доверенностию госпо-

дина, стрелой помчался в лавочку; а Печорин велел закладывать сани и через полчаса уехал в театр; однако в этой поездке ему не удалось задавить ни одного чиновника» (116) и т. п.

Пушкинское начало сказывается и в строе лермонтовского диалога. Короткие реплики, их логически стройное движение—при разнообразии экспрессии, индивидуальное, глубоко характеристическое соотношение слов с лаконическими обозначениями жеста и мимических движений, прозрачность и типичность устной речи, свободной от книжных примесей,—все это свидетельствует о продолжении и развитии пушкинской художественной системы (быть может, не без примеси влияния Грибоедова). Но затейливая игра светского остроумия и каламбуров в составе диалога, подчеркнутая афористичность реплик обнажают режиссерский замысел автора, стиль которого свободно врывается в речь персонажей. Этот прием афористической унификации диалога, отвергнутый Лермонтовым в «Герое нашего времени», еще очень ощутителен в «Княгине Лиговской». Вот, напр., иронический диалог между братом и сестрой Печориными:

«— А ты спал!........... ужасно весело!.....

— Я бы желал спать.—Оно покойнее!.....

— Это стыд!—отчего нам на балах, в обществах так скушно!..... вы все ищете спокойствия.... какие любезные молодые люди....

— А позвольте спросить,—возразил Жорж зевая,—из каких благ мы обязаны забавлять вас...

— Оттого, что мы дамы.

— Поздравляю. Но ведь нам без вас не скушно........

— Я почему знаю!........ и что мы станем говорить между собою;

— Моды, новости.... разве мало; поверяйте друг другу ваши тайны...

— Какие тайны?—у меня нет тайн... все молодые люди так несносны...

— Большая часть из них не привыкли к женскому обществу!

— Пускай привыкают—они и этого не хотят попробовать!...

Жорж важно встал и поклонился с насмешливой улыбкой:

— Варвара Александровна, я замечаю, что вы идете большими шагами в храм просвещения» (113).

Глубоко индивидуальное своеобразие лермонтовского стиля, его резкие отличия от пушкинского сразу же выступают там, где быстрое повествование переходит в характеристическое описание. Так, весь стиль изображения Печорина явно противопоставлен пушкинской манере характеристики. Характер, воспроизводимый Пушкиным, никогда не демонстрируется читателю в анатомическом разрезе. Быстро, немногими тонкими штрихами намечаются его общие контуры. А затем образ героя начинает двигаться по разным линиям сюжета, окутанный плотной атмосферой разнородных субъективных намеков, и является в разных ситуациях—в изменчивом освещении. Сложность и противоречивость психологической природы характера чрезвычайно ярко выступают в этом динамическом раскрытии образа с разных точек зрения. Но психологическое единство личности в пушкинском стиле остается незамкнутым и незавершенным. Между тем уже в стиле «Княгини Лиговской» намечается типично лермонтовская манера детализованного индивидуального портрета, основанного на принципе психо-физиологического параллелизма, на тонком психологическом анализе, иногда же и на парадоксальном истолковании отдельных примет как признаков характера.

Характер героя не только изображается, но и комментируется автором. Авторские комментарии чаще всего приобретают яркий отпечаток публицистического стиля. На них лежит колорит общественной сатиры. Стиль становится более отвлеченным, «метафизическим», как говорили в 20—30-х годах. Синтаксические формы меняются. Более свободно и разнообразно располагаются группы сложных предложений, однако всегда легко произносимых и семантически законченных. Афоризмы, иронические обобщения и эпиграмматические характеристики придают речи энергию и едкость. Идейная насыщенность стиля, тонкое остроумие переходов от одной мысли к другой подчеркивают логическую линию движения и соотношения синтагм и предложений. Синтаксическая симметрия контрастов и сопоставлений оказывается внутренне оправданной. Характерный для «метафизического языка» 30-х годов приподнятый и искусственно-книжный риторизм отвлеченного изложения Лермонтовым преодолевается уже в стиле «Княгини Лиговской». Напр.:

«...когда он хотел говорить приятно, то начинал запинаться, и вдруг оканчивал едкой шуткой, чтоб скрыть собственное смущение,—и в свете утверждали, что язык его зол и опасен..... ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю:—свету нужны французские водевили и русская покорность чужому мнению» (111).

«...в коротком обществе, где умный, разнообразный разговор заменяет танцы (рауты в сторону), где говорить можно обо всем, не боясь цензуры тетушек, не встречая чересчур строгих и неприступных дев, в таком кругу он мог бы блистать и даже нравиться, потому что ум и душа, показываясь наружу, придают чертам жизнь, игру и заставляют забыть их недостатки; но таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше, вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона» (117).

Открытое вторжение публицистического стиля в строй повествования противоречило художественной манере Пушкина. В статье об «Истории русского народа» Полевого Пушкин старался оправдать и смягчить публицистические мотивы даже в «Истории» Карамзина: «Не должно видеть в отдельных размышлениях насильственного направления повествования к какой-нибудь известной цели». Тенденция должна быть художественно замаскирована и нейтрализована. У Лермонтова—не то. Тут Лермонтов имел русских предшественников в лице Радищева, декабристов, в лице Гоголя, В. Одоевского, Н. Ф. Павлова, но едва ли не в большей степени опирался на французские традиции (Бенжамен Констан, Стендаль и др.).

5

Формы «метафизической», отвлеченно-теоретической или публицистической речи в стиле художественной прозы Лермонтова очень сложны и разнообразны. Их стилистическая диференциация обусловлена различием их функций, различием их семантики. Прежде всего в стиле Лермонтова углубляется язык психологических описаний.

Лермонтовский прием аналитически беспристрастного описания течения переживания во всей его наготе и противоречивых колебаниях опирается

на предположение, что нет чистых, несмешанных чувств. «Грустно, а надо признаться, что самая чистейшая любовь наполовину перемешана с самолюбием» (163). Здесь намечается тот метод психологического изображения, который потом ляжет в основу реалистического стиля Толстого 50—60-х годов.

Стиль психологических описаний, стремящихся охватить чувство во всей его противоречивой сложности, у Лермонтова основан обычно на неожиданном сплетении и сцеплении поэтической фразеологии, поэтических образов и выражений с отвлеченным языком почти научного, «метафизического» рассуждения. Так, внутреннее оцепенение Печорина после

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ"
Рисунок В. Серова, 1891 г.
Третьяковская галлерея, Москва

разрыва с Негуровой и перед свиданием с княгиней Лиговской изображается при помощи поэтической параллели петербургского неба и человеческой души.

«Многие жители Петербурга, проведшие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагодарной здешней земли, закрадывается в душу... Какое-то болезненное замирание, какая-то мутность и неподвижность мыслей, которые подобно тяжелым облакам осаждали ум его, предвещали одни близкую бурю душевную» (133).

С другой стороны, тут же в повествовательный стиль внедряются выражения и формулы книжно-теоретического языка:

«...равнодушие... приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце неспособно к энтузиазму, ум к размышлению. В подобном расположении находился Печорин»[37] и т. д.

Для стиля психологического изображения Лермонтов разрабатывает оригинальный принцип генерализирующей классификации в контрастном описании разных слоев общества или разных категорий людей. У Гоголя встречается однородный прием, но комически направленный, прием схематической классификации, покоящейся на чисто внешнем признаке (чаще всего это контрастное и притом чисто словесное раздвоение)[38]. При сопоставлении этих стилистических приемов Гоголя и Лермонтова особенно рельефно выделяются своеобразный психологизм лермонтовского стиля, его глубоко интеллектуальная основа, его идейно-публицистическая насыщенность (ср. стиль Н. Ф. Павлова). Достаточно вспомнить из «Мертвых душ» Гоголя контрастный параллелизм двух родов мужчин— тоненьких и толстых в описании бала или разграничение «господ большой руки» и «господ средней руки» на основании желудка и сравнить стиль этих прямолинейных и нарочито механических классификаций с нарисованной Лермонтовым «миниатюрной картиной всего петербургского общества» у театрального подъезда:

«Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили громко и наводили золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок,—и одни другим тайно завидовали: необыкновенные красоте обыкновенных, обыкновенные увы! гордости и блеску необыкновенных;—

У тех и у других были свои кавалеры; у первых почтительные и важные, у вторых услужливые и порой неловкие!.. в середине же теснился кружок людей не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими,—кружок зрителей. Купцы и простой народ проходили другими дверями» (123).

В «метафизическом» стиле «Княгини Лиговской» сгущается и обостряется афористическая едкость сжатых лермонтовских формулировок.

Афористичность авторских комментариев здесь осложнена принципом иронического смешения или преднамеренного сопоставления повествовательного стиля с «чужой речью». Это смешение, иногда выражаемое внешне—знаками многоточия, усиливает контрасты экспрессивного освещения. Сатирические краски выступают резче, и автор, наконец, срывает с жизни покровы общественного лицемерия и разоблачает фальшь светской фразеологии.

«17 лет точка замерзания: они растягиваются сколько угодно как резинные помочи. Лизавета Николавна была недурна,—и очень интересна: бледность и худоба интересны.... потому что француженки бледны, а англичанки худощавы........ надобно заметить, что прелесть бледности и худобы существуют только в дамском воображении, и что здешние мужчины только из угождения потакают их мнению, чтоб чем-нибудь отклонить упреки в невежливости и так называемой „казармности“» (127).

«Как быть? в нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репутаций—значит почти: он выиграл столько-то сражений» (129).

Таким образом, публицистический стиль Лермонтова нередко облекается в синтаксическую форму живого устного монолога, со всем разнообразием присущих ему интонационных средств и разговорных конструкций. Голос автора, то драматически напрягаясь до междометных выкриков, то иронически маскируясь пестрыми красками чужой речи, звучит как

голос общественного трибуна, произносящего обличительную речь. Ораторская интонация, смешиваясь с повествовательной, придает лермонтовскому стилю яркую индивидуальную окраску. Тут явные истоки публицистического стиля Достоевского. Напр.: «О! история у нас вещь ужасная; благородно или низко вы поступили, правы или нет, могли избежать или не могли, но ваше имя замешано в историю... всё равно, вы теряете всё: расположение общества, карьер, уважение друзей..... попасться в историю! ужаснее этого ничего не может быть, как бы эта история ни кончилась! Частная известность уж есть острый нож для общества, вы заставили об себе говорить два дня—страдайте ж двадцать лет за это. Суд общего мнения, везде ошибочный, происходит однако у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе; в Англии, например, банкрутство—бесчестие неизгладимое,—достаточная причина для самоубийства... а у нас?.... объявленный взяточник принимается везде очень хорошо: его оправдывают фразою: и! кто этого не делает!... Трус обласкан везде—потому что он смирный малый,—а замешанный в историю!—о! ему нет пощады: маменьки говорят об нем: бог его знает, какой он человек,—и папеньки прибавляют: мерзавец!...».

В 1845 г. Белинский в рецензии на «Грамматические разыскания» В. А. Васильева (Спб., 1845) писал, что «Пушкиным не кончилось развитие русского языка... Поэзия природы, поэзия чувств и мыслей, не ознаменованных ни печатью абстракции, ни печатью общественности, навсегда установилась у нас Пушкиным, и язык для нее вполне выработался,—так что дальнейший процесс для языка будет уже не столько со стороны формы, сколько со стороны содержания... Каждый вновь появляющийся великий писатель открывает в своем родном языке новые средства для выражения новой сферы созерцания... В этом отношении, благодаря Лермонтову, русский язык далеко подвинулся вперед после Пушкина». Однако Белинский замечает, что и после лермонтовских открытий русский язык был еще очень беден «для выражения предметов науки, общественности,—словом, всего отвлеченного, всего цивилизованного, глубоко и тонко развитого, даже ежедневных, житейских отношений»[39].

6

Социально-диалектный состав лермонтовского повествовательного стиля в «Княгине Лиговской» довольно однороден. Оставаясь в кругу установленных Пушкиным и его школой норм литературной речи, лермонтовское повествование лишь более широко и свободно объединяет и сочетает в своей структуре стилистические элементы художественной, публицистической и даже научной прозы со стихией живой устной речи. Более глубокому проникновению живого разговорного языка в строй повествования содействует и новое соотношение между повествовательным языком и формами «несобственно прямой речи» персонажей. Лермонтов расширяет струю чужой речи в составе повествовательного стиля и придает ей более непринужденную, просторечную окраску. Напр.:

«По трепету руки он отгадал, что это его давешний противник; *нечего делать: не миновать истории*» (120).

«...у нас в России несколько вывелись из моды французские мадамы, а в Петербурге их вовсе не держат... Агличанку нанимать ее родители были не в силах... агличанки дороги—немку взять было также неловко:

бог знает какая попадется: здесь так много всяких...» (127).

Широкое развитие этого приема—в рассказе от первого лица, свободном от актерских ухищрений, не мирилось с употреблением книжных архаизмов и славянизмов. Поэтому стиль прозы Лермонтова уже в «Княгине Лиговской», несмотря на заметную примесь элементов «метафизического» языка, в общем более далек от норм книжной речи, чем стиль пушкинской прозы, особенно в области синтаксиса.

Архаизмы и славянизмы появляются в языке повествования лишь с иронической окраской. Напр., в «Княгине Лиговской»: «Печорин положил эти бренные остатки на стол» (113); «и тот остался с отверстым ртом» (136); «она принуждена была сорвать с своих уст печать молчания» (168).

Из социально-групповых диалектов городского языка стиль лермонтовского повествования черпает лишь канцелярские выражения, обычно с ироническим их освещением, напр.: «...эти размышления должны быть тяжелы, несносны для самолюбия и сердца—если оное налицо имеется» (126); «мать передала ему препоручения Печорина» (157); военно-профессиональные образы и фразы: «офицеры без новой тревоги допили свой чай и пошли» (120); «слезы их оружие нападательное и оборонительное» (151) и др.; слова игрецкого-карточного и живописного жаргонов: «Лицо это было написано прямо безо всякого искусственного наклонения или оборота»; «платье было набросано грубо, темно и безотчетливо» и т. п.

Лермонтовский стиль даже в «Княгине Лиговской» не свободен от галлицизмов и вообще от влияния французской языковой культуры. Напр.: «...Окинув взором комнату и всё в ней находящееся, ему стало как-то неловко» (156); «чтобы делать свою волю» (134); «между нами, девица Р** была очень проста» (130); «то, что казалось бы другому доказательством нежнейшей любви,—пренебрегал он часто как приметы обманчивые, слова, сказанные без намерения, взгляды, улыбки, брошенные на ветер, первому, кто захочет их поймать» (163); «...я бы скорей решился сосредоточить все свои чувства и страсти на одно божественное мгновенье» (164) и т. п.

7

Не подлежит сомнению, что причиной незавершенности «Княгини Лиговской» были пестрота и разнородность того стилистического сплава, который представляли собой язык и композиция этого романа. Частые и резкие переходы от одного стиля к другому сопровождались постоянными колебаниями позиции автора, его точки зрения. Эти изменения в образе автора мешали углубленной психологической перспективе изображения, нарушали идейное единство произведения. Конечно, еще можно было бы примирить с этим пестрым стилем, как это показал метод Гоголя, путь прямой социальной сатиры, связанный с принципом идеологической схематизации характеров. Принцип идеологической схематизации характеров, ведущий к жанру злободневной публицистической сатиры и развивавшийся Гоголем, а позднее Салтыковым-Щедриным, не вполне соответствовал художественным задачам Лермонтова. Характеристика современной публики в предисловии к «Герою нашего времени»

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.
Третьяковская галлерея, Москва

косвенно изображает художественный метод лермонтовского творчества; Лермонтов отказывается от «явной брани», т. е. открытой идеологической сатиры в стиле Гоголя. «Современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое, и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар». И далее Лермонтов сравнивает свой новый стиль, стиль «Героя нашего времени», с дипломатическим языком, в отношении которого «несчастная доверчивость к буквальному значению слов» вовсе неуместна. Пониманию мотивов лермонтовского отказа от стиля «Княгини Лиговской», пониманию дальнейших творческих исканий Лермонтова может помочь параллель с Л. Толстым.

24 октября 1853 г. Толстой записал в своем дневнике: «Главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении. Но бывают и такие сочинения, в которых автор аффектирует свой взгляд, или несколько раз изменяет его. Самые приятные суть те, в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд и вместе с тем остается постоянно верен ему везде, где он обнаруживается. Самые же бесцветные те, в которых взгляд изменяется так часто, что совершенно теряется».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1

Проблема «образа автора» и повествовательного стиля играет основную роль в композиции «Героя нашего времени». С этой проблемой органически связан вопрос о построении характера, об образе героя. В разрешении этих художественных задач Лермонтов опирается на пушкинский принцип субъектной многопланности повествования, но пользуется им совершенно оригинально. Возврат к пушкинской манере, нашедшей классическое выражение в «Повестях Белкина», был не только симптомом роста реалистических тенденций в творчестве Лермонтова,—он вместе с тем обозначал полемическую противопоставленность нового стиля психологического реализма старой романтической традиции, связанной с именем Марлинского и его эпигонов. В «Повестях Белкина» Пушкин рисует новые узоры по старой канве: характерные сентиментальные и романтические сюжеты наполняются живым культурно-историческим и общественно-бытовым содержанием и перерабатываются по законам реалистического стиля. За каждой повестью стоит знакомый и многозначительный сюжет, отражающий типичные особенности старой литературной стилистики. Новые формы реалистического стиля рельефнее выделяются благодаря этой своеобразной литературной пародии. Получается контрастный параллелизм литературного изображения: в строе литературного произведения сплетаются два стилистических плана—отрицаемый сентиментально-романтический и замещающий его реалистический. Этому принципу семантической двупланности содействует множественность субъектных призм, через которые преломляются понимание и изображение действительности. Как норма в стиле «Повестей Белкина» устанавливаются три такие призмы: рассказчик, Белкин и сам издатель А. П. Их точки зрения пересекаются, взаимно отражаются и объединяются в структуре целого произведения, а затем и всего цикла повестей. Художественная действительность вырисовывается в изменчивом освещении и в сложных отражениях. Стиль изображения многозначен и необычайно динамичен.

Образ автора, характеры Белкина и рассказчиков становятся основным конструктивным элементом повествовательного стиля, приобретая типическую выразительность и обобщенное символическое значение.

Но «Повести Белкина» не были, по существу своему, повестями о Белкине. Белкин—только собиратель устных новелл и их литературный «обработчик» (сказали бы мы теперь). Образ Белкина лишь как бы витает над повестями и в стиле повестей. Он литературно-идеологический стержень и средство их внешней циклизации. Лермонтов пошел по другому пути, по пути внутренней группировки повестей около образа основного героя, около типического образа «современного человека».

Образ Печорина рисуется в двух планах: с точки зрения постороннего наблюдения и в плане внутреннего его самораскрытия. Отсюда две части романа, каждая из которых обладает некоторым внутренним единством, но которые органически связаны друг с другом отношениями семантического параллелизма, не всегда прямого, в иных случаях даже контрастного. Кроме сложной системы сюжетных отражений и связей, их объединяет образ Печорина. В отдельных местах они скрепляются образом Максима Максимыча, который является не только персонажем романа, соединяющим концы двух частей, но и рассказчиком, вводящим в сюжет образ Печорина и характерно его освещающим. Авторское «я» и Максим Максимыч располагаются в одной плоскости по отношению к центральному герою—именно в плоскости внешнего наблюдения. Уже этим обстоятельством в корне нарушались старые законы романтической перспективы. Там образ автора был вечным спутником романтического героя, его двойником. Там стиль авторского повествования и стиль монологов самого героя не разнились заметно. В них отражались два лика одного существа. В стиле Лермонтова авторское «я» ставится в параллель с образом «низкого», т.-е. бытового, персонажа.

2

Цикл новелл, относящихся к «Герою нашего времени», открывается кавказской повестью, рассказанной Максимом Максимычем.

«Современник» (1851, XXVI) так вспоминал о жанре кавказских повестей, типичном для 30-х годов XIX в.:

«Местность Кавказа, нравы населяющих ее разнообразных племен, жизнь русских посреди этих племен, самая природа Кавказа,—все это очень мало обращало на себя внимание тогдашних повествователей и поэтов... Недостаток фактических сведений, обыкновенно, пополнялся красотами цветистого слога, сделавшегося до того неизбежным в кавказских повестях, что одно время кавказская повесть и высокий слог были синонимами в русской литературе».

Но кавказская повесть, переданная Максимом Максимычем, очень далеко отходит от романтического канона. Романтический сюжет тут подвергается реалистическому переодеванию. Автор путевых записок характеризует манеру рассказа Максима Маскимыча как бытовую «болтовню» (ср. замечание Пушкина, адресованное Бестужеву-Марлинскому: «Роман требует болтовни; высказывай все начисто»): «...старые кавказцы любят поговорить, порассказать; им так редко это удается; другой лет пять стоит где-нибудь в захолустьи с ротой, и целые пять лет ему никто не скажет з д р а в с т в у й т е (потому что фельдфебель говорит: з д р а в и я ж е л а ю). А поболтать было бы о чем» (191).

Сюжет новеллы, рассказанной Максимом Максимычем, романтический. «Бэла»—это повесть о любви черкешенки к русскому. Тут развивается тема «Кавказского пленника» Пушкина и Лермонтова, но вывернутая наизнанку,—тема «кавказской пленницы». Она обставлена этнографическими описаниями: и «поэтическими преданиями народа воинственного», и картинами «нравов и обычаев горцев». Тут Максим Максимыч осуществляет один из заветов Марлинского, в то же время противопоставляя его «азиатской» романтике глубоко реалистический стиль воспроизведения. Марлинский в своем «Рассказе офицера, бывшего в плену у горцев» призывал русских офицеров к этнографическому изучению и к художественному описанию Кавказа: «Мы жалуемся, что нет у нас порядочных сведений о народах Кавказа... да кто же в том виноват, если не мы сами?.. для человека самое нужное, самая поучительная статья есть человек, и нам бы хотелось лучше знать настоящие нравы, обычаи, привычки горцев... Почему бы например вам и каждому не принести своего камешка на постройку здания славы и пользы?». Но нужно, «чтобы полезное было в плаще приятного.—Дайте же нам менее порядка, но более живости, менее учености, но более занимательности... облеките все в драматические формы»[40].

Правда, по мнению Марлинского, трудно рассчитывать на литературные интересы и способности большинства кавказских господ офицеров. «Писать о Кавказе дельно—надо знать грамоте не по палочкам; даже рассказывать должно с умением, а уменье дается всякому от природы и никому от казны. При том же равнодушие товарищей ко всему близкому и окружающему невообразимо. Начни кто-нибудь описывать горцев, сейчас послышатся голоса: „Что, братец, про них толковать! Сказано, что Азия, так Азия и есть!“».

Не в пример прочим Марлинский приносит «свою лепту в казну сведений о Кавказе» в виде «Рассказа офицера, бывшего в плену у горцев». «Если в нем нет очень нового в описаниях, за то есть оно в способе воззрения». Этот новый «способ воззрения» выражается в стиле рассказа. «Я старался,—пишет Марлинский,—сохранить, сколько мог, разговорную простоту в слоге, со всеми выражениями рассказчика». Эта простота—относительна: она в общем не выходит заметно из границ романтической поэтики. Рассказчик—вернувшийся на родину «кавказский пленник». И его рассказ—это этнографически препарированные, расцвеченные бытовыми подробностями, психологическими переживаниями и каламбурами героя, переведенные с языка поэмы на язык романтического очерка вариации на тему пушкинского «Кавказского пленника». Горцы несколько низводятся с романтических высот: «Вообще мы, европейцы, всегда с ложной точки смотрим на племена полудикие. То мы их обвиняем в жестокости, в вероломстве, в хищениях, в невежестве, бог весть в чем! То кидаясь в другую крайность, восхищаемся их простотою, гостеприимством—и не перечтешь какими добродетелями. То и другое напрасно. Как люди, и горцы носят в себе циркулярные недостатки и добрые качества, свойственные человечеству.... Хищничество есть единственная их промышленность, единственное средство одеться и вооружиться. Горцы кавказские... это деревни, шайки, потерявшие даже свои родоначалия и племена...». В связи с таким пониманием выдвигается принцип образного сопоставления картин быта горцев с русским деревенским бытом. В этом плане истолковывается, напр., горское гостеприимство: «...Здесь, как

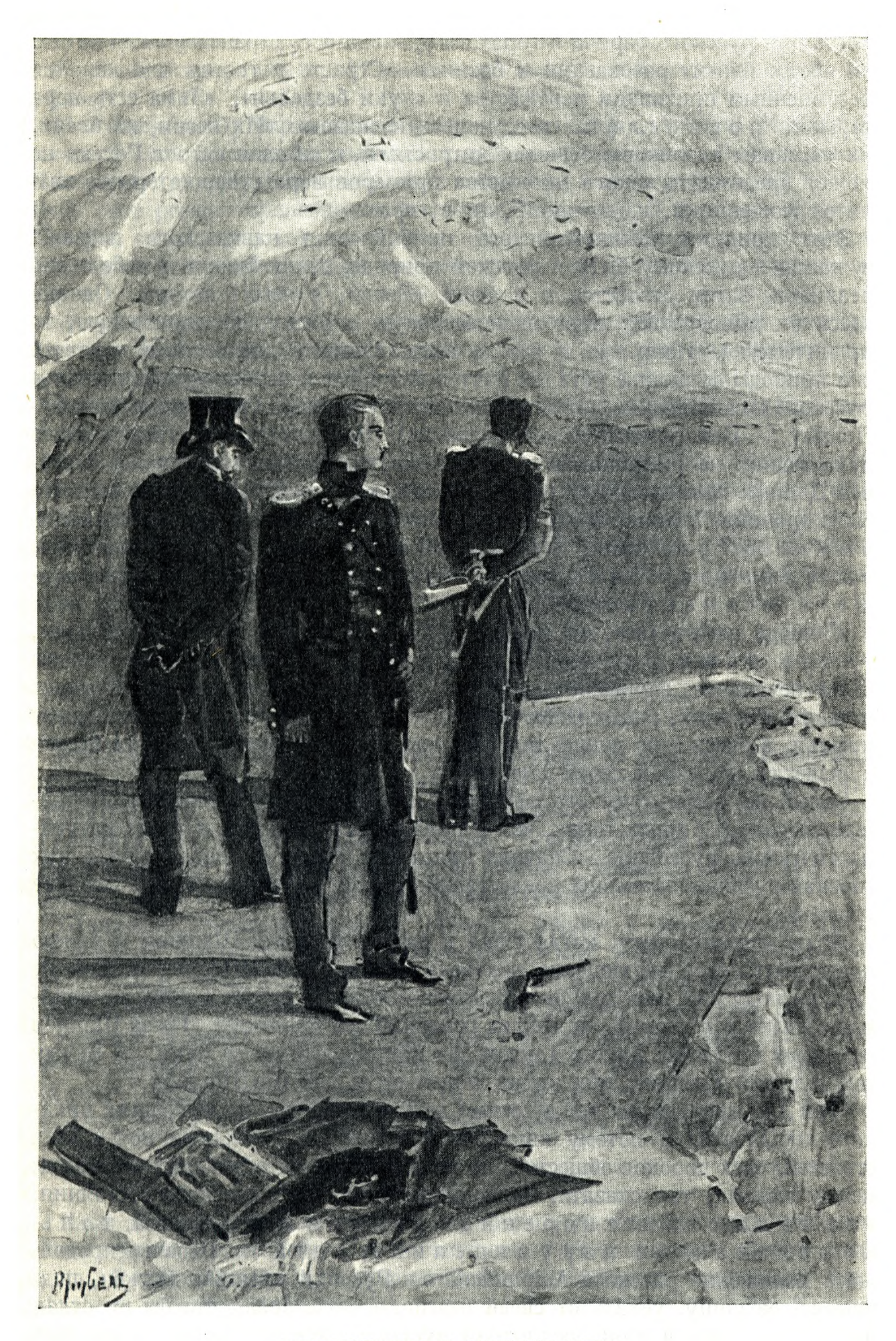


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „КНЯЖНЕ МЕРИ“
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.

Третьяковская галлерея, Москва

в России, любопытство участвует более в гостеприимстве, чем доброта. Гость для русского барича и горского удальца есть странствующая книга; он обоим платит рассказами и баснями. Страсть к гостям мне кажется несомненным признаком невежества и скуки безделья». «Зима есть пора горских посиделок, т.-е. попоек и сказок». «Их песни, их басни, их рассказы исполнены боевыми хитростями, и ни один острог России не может предъявить такого множества примеров воровства, которыми хвалятся мошенники, как всякий дом в горах».

Этот принцип стилистического приближения кавказского пейзажа и жанра к русскому быту и русской природе, заключавший в себе зерно реализма, затем отзовется и в стиле «Бэлы», в языке автора. Однако здесь он приобретает иную экспрессивную окраску, то лирическую, то ироническую. Напр.: «...и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фырканье усталой почтовой тройки и неровное побрякиванье русского колокольчика» (189). «Итак мы спускались с Гуд-Горы в Чертову-Долину... Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами,—не тут-то было: название Чертовой-Долины происходит от слова „черта“, а не „чорт“, ибо здесь когда-то была граница Грузии. Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напоминавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие милые места нашего отечества» (207).

«Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. „И ты, изгнанница,—думал я,—плачешь о своих широких, раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки“».

Самый же роман русского офицера с лезгинкой у Марлинского изображается совсем в иных тонах, чем в романтической поэме, в тонах натуралистического руссоизма. Сначала красавица предстает перед героем как горская русалка, затем она предоставляется ему хозяином дома как ночное угощенье.

«Я не взвидел свету, когда сжал в своих объятиях Шалиби: и можно представить себе восхищение человека, когда то счастье, о котором не смел он подумать, как голубь прилетело к нему на руку!..». «Мы не понимали языка друг друга—но сердца говорили тем понятнее». Из-за Шалиби погибают в схватке друг с другом два претендента на ее руку. А между тем русский пленник трое суток пользуется ласками Шалиби.

«Три дня провели мы между этими детьми природы, не знающими никакого начальства и потому никакого властолюбия; чуждыми почти всех страстей, всех пороков общества, но не знающими зато никаких его выгод; между людьми, так сказать, не покинувшими еще животного состояния: это была олицетворенная утопия Жан-Жака, только грязная, не нарумяненная, нагая». Незачем продолжать изложение рассказа Марлинского. Русский пленник должен, подчиняясь хозяину, уехать от своей лезгинки. «Не знаю, что бы ни отдал я, чтоб остаться в этой бесплодной пустыне, между народом почти бессмысленным, для ней и с нею». «Шалиби не хотела выпустить меня из объятий... она почти без чувств ухватилась за стремя». «Я ехал, бросив вперед повода, бесчувствен ко всем опасностям... подымаясь на противо-

положную гору, я оборотил голову—Шалиби стояла на высоком камне с простертыми ко мне руками—не умею описать, как мне стало тяжко...». Но разлука совершилась. В заключение кавказский пленник бежит на родину.

Исполняя завет Марлинского и повинуясь автору, Максим Максимыч вводит в свой рассказ богатый этнографический материал. Однако роман Печорина с дикаркой он изображает совсем не в этнографическом плане. Ведь этот роман—прелюдия к исповеди Печорина. В женском вопросе Печорин спортсмен, охотник. Тип «современного человека», он увлекается руссоистской мечтой о любви дикарки лишь как последним средством от скуки.

«Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой».

Так история Бэлы ставится в психологическую параллель с повестью о Мери.

В повести о Бэле изображение всех перипетий любовного романа между черкешенкой и русским оправдано обычаями и нравами кавказцев. Оно отражает живой колорит местности. Этот колорит обострен и усилен контрастной параллелью между Печориным и Казбичем. Они до некоторой степени соперники. Но для Казбича, согласно народной песне, конь дороже красавицы.

Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены:
Он и от вихря в степи не отстанет,
Он не изменит, он не обманет.

Естественно, что «азиату» Казбичу в изображении Максима Максимыча органически и непосредственно свойственны цельность и прямолинейность романтической натуры. Он является носителем романтического начала и романтического стиля в повести «Бэла». Его «восточный слог» расцвечен романтическими красками кавказской поэзии. Элементы стиля Марлинского в этом сплаве решительно преобразуются.

Белинский, познакомившись с «Бэлой», увидел в прозаическом стиле Лермонтова реалистическое «противоядие чтению повести Марлинского»: «Простота и безыскусственность этого рассказа—невыразимы, и каждое слово в нем так на своем месте, так богато значением. Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним наших войск, мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клевещут на него. Чтение прекрасной повести г. Лермонтова многим может быть полезно еще и как противоядие чтению повестей Марлинского»[41].

3

Язык Максима Максимыча был до некоторой степени предопределен литературной традицией, в русле которой воспринимались образы Белкина, Рудого Панька, Порфирия Байского, «старого инвалида» Вас. Ушакова и других рассказчиков вальтерскоттовского толка. Но Максим Максимыч—кавказец, «существо полурусское, полуазиатское». «Он также на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо... он одно время мечтал о пленной черкешенке»[42]. Эти мечты о пленной черкешенке и реализовались в истории Печорина и Бэлы[43]. Тут Максим Максимыч

как бы испытывает свои силы, вступив в литературное соревнование с самим Марлинским. Он рассказывает быль в духе Марлинского, но с точки зрения настоящего «кавказца», который «пристрастился к поэтическим преданиям народа воинственного», однако о горцах вот как отзывается: «Хороший народ, только уж такие азиаты! Чеченцы, правда, дрянь, зато уж кабардинцы просто молодцы». (Ср. в «Герое нашего времени» отзывы Максима Максимыча: «Ужасные бестии эти азиаты!»; «Уж по крайней мере наши кабардинцы или чеченцы, хотя разбойники, голыши, зато отчаянные башки»—190 и т. д.).

Все эти композиционные сдвиги ломают традиционный романтический стиль кавказской повести. Сказ Максима Максимыча основан на принципе непритязательного, безыскусственного фамильярно-бытового воспроизведения кавказских нравов и кавказских приключений. «Способ воззрения» Максима Максимыча на окружающую жизнь—скорее натуралистический, особенно в отношении «азиатов». Известно, в каком волшебном сиянии, с каким оперным блеском изображена была Марлинским джигитовка в «Аммалат-беке» (гл. 1)[44].

Между тем лермонтовский Максим Максимыч отнюдь не склонен расписывать перед своим собеседником чудеса джигитовки. Он просто называет вещи теми именами, которые находятся в арсенале его иронически-фамильярного просторечия: «потом начинается джигитовка, и всегда один какой-нибудь оборвыш засаленный, на скверной, хромой лошаденке, ломается, паясничает, смешит честную компанию» (193).

В том же стиле—характеристики Азамата и Казбича: «А уж какой был головорез, проворный на что хочешь: шапку ли поднять на всем скаку, из ружья ли стрелять. Одно было в нем нехорошо: ужасно падок был на деньги». О Казбиче: «...рожа у него была самая разбойничья; маленький, сухой, широкоплечий... А уж ловок-то, ловок-то был, как бес! Бешмет всегда изорванный, в заплатках, а оружие в серебре» (194).

Таким образом, перед нами—устно-бытовой сказ, драматически построенный на основе фамильярного просторечия, на основе простой мещанской речи, по определению Белинского, с примесью выражений военного диалекта и местных экзотизмов. Синтаксический строй этого сказа полон отражений устной речи, тем более, что сказ Максима Максимыча композиционно вырастает из его реплик и местами переходит в диалог со спутником—автором путевых записок.

Напр.: «Вот видите, я уж после узнал всю эту штуку: Григорий Александрович до того его задразнил, что хоть в воду. Раз он ему и скажи...» (198).

«Ах, подарки! чего не сделает женщина за цветную тряпичку! Ну, да это в сторону...» (202).

«...а запастись женой не догадался раньше,—так теперь уж, знаете, и не к лицу; я и рад был, что нашел кого баловать. Она, бывало, нам поет песни, иль пляшет лезгинку... А уж как плясала! Видал я наших губернских барышень, а раз был и в Москве в благородном собрании, лет 20-ть тому назад—только куда им! совсем не то!...» (209).

Военная окраска речи Максима Максимыча сказывается в употреблении выражений и образов из круга его профессиональной терминологии, в его служебной точке зрения на явления и предметы: «пришел транс-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „АШИК-КЕРИБУ“
Гуашь Е. Лансере, 1914 г.
Третьяковская галлерея, Москва

порт с провиантом» (191); «Девки и молодые ребята становятся в две шеренги...» (193) и т. п.

С подчеркнутой комической остротой эта особенность языка штабс-капитана выступила в самом конце романа, когда Максим Максимыч, на вопрос Печорина о предопределении в связи с судьбой Вулича, «сказал, значительно покачав головою:

— Да-с, конечно-с! Это штука довольно мудрёная!.. Впрочем, эти азиятские курки часто осекаются, если дурно смазаны, или недовольно крепко прижмешь пальцем. Признаюсь, не люблю я также винтовок черкесских; они как-то нашему брату неприличны: приклад маленький,— того и гляди, нос обожжет... Зато уж шашки у них—просто мое почтение!» (321).

Вместе с тем сказ Максима Максимыча носит отпечаток его знакомства с языком и бытом окружающей этнографической среды. Однако экзотическая лексика его не выходит за пределы наиболее характерных бытовых названий и формул: мирнòй князь (192); кунак, кунацкая; джигитовка (193); сакля, духанщица, бешмет, гяур, калым и т. п.

В реплике самого штабс-капитана, а также в передаче речей Казбича и Азамата встречаются иногда кавказские фразы:

«Эй, Азамат, не сносить тебе головы,—говорил я ему:—яман будет твоя башка!» (192). «...у меня же была лошадь славная, и уж не один кабардинец на нее умильно поглядывал, приговаривая: якши тхе, чек якши!» (194); «Нет! Урус яман, яман!—заревел он и опрометью бросился вон, как дикий барс» (200 и др.).

Но иногда Максим Максимыч как бы затрудняется припомнить и выговорить соответствующее кавказское слово и обозначает предмет «по-нашему», т. е. подыскивает соответствующее русское название: «Бедный старичишка бренчит на трехструнной... забыл как по-ихнему... ну, да вроде нашей балалайки» (193).

Максим Максимыч в изображении кавказской жизни то становится на точку зрения туземцев, то, напротив, переводит тамошние понятия и обозначения на язык русского человека. «Наше» и «ихнее» у него сплетаются, отражая мировоззрение и типические черты русского «кавказца».

«...потом, когда смеркнется, в кунацкой начинается, по нашему сказать, бал» (193).

«Конечно, по-ихнему,—сказал штабс-капитан,—он был совершенно прав». Эта реплика снабжена обобщающим авторским комментарием:

«Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения».

Это смешение кавказской и русской точек зрения, по словам Лермонтова, типично для «кавказца». «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское; наклонность к обычаям восточным берет над ним перевес» («Кавказец»). Это свойство Максима Максимыча накладывает яркую печать на его стиль, на его отношение к событиям и лицам, на его «способ воззрения». Максим Максимыч многое представляет и изображает в образах «нравов и обычаев горцев».

Так, в его рассказе внимательного читателя не может не поразить одна необычайная формула описания внешних проявлений горестного чувства, чувства отчаяния: «ударил себя в лоб кулаком». В применении к Печорину она кажется особенно странной.

«Он взял ее руку и стал ее уговаривать, чтоб она его поцеловала; она слабо защищалась и только повторяла: „поджалуста, поджалуста, не нада, не нада". Он стал настаивать; она задрожала, заплакала.—„Я твоя пленница,—говорила она:—твоя раба; конечно ты можешь меня принудить",—и опять слезы.

Григорий Александрович ударил себя в лоб кулаком и выскочил в другую комнату. Я зашел к нему; он сложа руки прохаживался угрюмый взад и вперед» («Бэла»).

Любопытно, что в языке записок самого Печорина, точно и подробно изображающего внешние проявления чувства, не встречается указаний на такой способ выражения горя, душевного расстройства или отчаяния. Приходится искать объяснения этой формулы в индивидуальном стиле рассказчика—Максима Максимыча.

Можно предполагать, что Печорин в изображении Максима Максимыча, который очень неравнодушен к своему бывшему приятелю, ведет себя как горец, герой воображения «кавказца». И, действительно, Максим Максимыч непрочь сопоставлять Печорина с горцами. Напр.:

«Григорий Александрович взвизгнул не хуже любого чеченца...—и туда; я за ним» (215).

Ср. о Казбиче: «С минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом завизжал...» (200).

Таким образом, есть все основания думать, что, и ударяя себя в знак отчаяния, горя кулаком в лоб, Печорин действует согласно кавказским представлениям Максима Максимыча.

В самом деле, Пушкин в «Путешествии в Арзрум» отмечает эту бытовую деталь:

«Я... попал на похороны. Около сакли толпился народ. На дворе стояла арба, запряженная двумя волами. Родственники и друзья умершего съезжались со всех сторон и с горьким плачем шли в саклю, ударяя себя кулаками в лоб».

Повествовательная речь Максима Максимыча чужда бытового натурализма. Ее семантические границы художественно расширены. Ведь она выражает, правда искусственно, сквозь призму типического национального характера русского «кавказца», и авторское отношение к действительности. Расстояние между точками зрения Максима Максимыча и автора колеблется—то увеличивается, то уменьшается. Вместе с тем в восприятии, в воспроизведении и освещении событий и лиц Максимом Максимычем негативно, по контрасту или под известным углом преломления, отражаются необходимый автору выбор красок и подробностей, их композиционные связи и соотношения. Правда, объективная точность передачи рассказа Максима Максимыча всячески подчеркивается автором. Недаром авторское «я» выступает в роли собеседника и партнера Максима Максимыча. Автор не раз наталкивает и наводит рассказчика своими вопросами на новые детали, иронически подчеркивая правдивую точность своих путевых записок, выставляя себя не поэтом, а этнографом-бытописателем; один раз автор даже намекает на фонографический протоколизм своей записи:

«Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы?—Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки: следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле» (207).

Все эти авторские приемы отражают и реалистический метод воспроизведения и новизну гибридного жанра—путевого очерка с вставной драматической новеллой. Они обостряют и усиливают оригинальность сказа Максима Максимыча, его динамическую связь с образом автора и его семантическую согласованность с общей композицией всего произведения в целом.

В одном месте, когда рассказ штабс-капитана коснулся песни Казбича, автор как бы встрепенулся, его поэтическая натура не выдержала. Он непосредственно и открыто заявляет в примечании о своем литературном вмешательстве в передачу рассказа Максима Максимыча. «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка—вторая натура».

Все такие пояснения и примечания автора двузначны. С одной стороны, они поддерживают иллюзию реалистической «были», иллюзию соответствия изображения подлинной действительности. Но, с другой стороны, они открывают всю сложность той художественно-стилистической амальгамы, которая осуществлена поэтом в сказе Максима Максимыча.

Сказ Максима Максимыча по временам сближается со стилем автора, утрачивая свою просторечную фамильярность и ослабляя драматизм устного изложения. И фразеология и синтаксис его выходят за пределы устной безыскусственной беседы, обнаруживая литературный стиль самого автора. Но с необыкновенной быстротой и искусством эти отражения авторского языка снова растворяются в сказе кавказского офицера[45]. Напр.:

«Только не один Печорин любовался хорошенькой княжной: из угла комнаты на нее смотрели другие два глаза, не-

подвижные, огненные. Я стал вглядываться и узнал моего старого знакомца Казбича» (194).

«Душно стало в сакле, и я вышел на воздух освежиться. Ночь уж ложилась на горы, и туман начинал бродить по ущельям.

Мне вздумалось завернуть под навес, где стояли наши лошади, посмотреть, есть ли у них корм, и притом осторожность никогда не мешает» (194).

«Он стал на колени возле кровати, приподнял ее голову с подушки и прижал свои губы к ее холодеющим губам; она крепко обвила его шею дрожащими руками, будто в этом поцелуе хотела передать ему свою душу...» (217).

Широта стилистических колебаний сказа устраняет необходимость повествовательной нивеллировки диалога. В передаче Максима Максимыча драматически сохранены яркие индивидуальные особенности речи всех действующих лиц. Тут стиль Лермонтова несколько отступает от пушкинской традиции, отчасти сближаясь с манерой Гоголя, но развивается в самостоятельном направлении. От стиля Максима Максимыча идут разветвления по разным направлениям—и к языку «Бедных людей» Достоевского и к языку «Маркера» Л. Толстого. Максим Максимыч в своем сказе драматически воспроизводит речи персонажей, как бы цитируя их по памяти. Воспроизведение печоринского монолога, представляющего психологическую самохарактеристику героя, сопровождается таким комментарием штабс-капитана: «Так он говорил долго, и его слова врезались у меня в памяти, потому что в первый раз я слышал такие вещи от 25-тилетнего человека, и, бог даст, в последний» (213).

Таким образом, Максим Максимыч тут рекомендует себя механическим репродуктором слов Печорина. И далее в форме комического диалога между штабс-капитаном и автором, говорящими на разных языках, изображается та интеллектуальная и социально-психологическая пропасть, которая отделяет Максима Максимыча от Печорина и подобных ему представителей современной разочарованной молодежи.

С той же фонографической точностью, как реплики Печорина, в рассказе Максима Максимыча воспроизводится манера речи Казбича.

Язык Казбича блещет яркими красками восточного слога. Ритмический строй, широкое употребление синтаксических форм литературного языка, восточные образы и выражения («поручил себя аллаху, и в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети»; «и пророк вознаградил меня»; «а гяуры далеко один за другим тянутся по степи на измученных конях» и т. п.); примесь риторической фразеологии («сердце мое облилось кровью» и др.),— все это придает пространным речам Казбича яркую романтическую окраску. Те же стилистические черты еще красочнее выступают в патетическом монологе Азамата, посвященном коню (Ср.: «...когда он под тобой крутился и прыгал раздувая ноздри, и кремни брызгами летели из-под копыт его, в моей душе сделалось что-то непонятное... и е ж е м и н у т н о мыслям моим являлся воронòй скакун твой с своей стройной поступью, с своим гладким, прямым как стрела хребтом» и т. п.).

Глубина и сила поэтического воссоздания образов Казбича и Азамата, с их кавказскими страстями, с окружающей их поэзией дикой воли, эффектно контрастируют с общей добродушно-презрительной, но полной тайного восхищения оценкой горцев, присущей типу старого кавказского

офицера. Это иронически-деловое отношение Максима Максимыча ко всему туземному, кавказскому, это сознание своего культурного превосходства, накладывающее на его облик своеобразные историко-бытовые штрихи «кавказца», вносит тонкие экспрессивные краски в стиль его повествования.

Ср.: «нельзя же, знаете, отказаться, хоть он и татарин» (192); «уж такая разбойничья лошадь!..»; «у этих азиатов всё так: натянулись бузы, и пошла резня!» (197); «верно, пристал к какой-нибудь шайке абреков, да и сложил буйную голову за Тереком, или за Кубанью: туда и дорога!..» (200); «Уж эта мне Азия! что люди, что речки—никак нельзя положиться!» (208) и т. п.

Это своеобразное понимание кавказской души вносит острый характеристический штрих в изображение отеческой любви Максима Максимыча к Бэле, когда в ней заговорило чувство родовой мести. «„Это лошадь отца моего“,—сказала Бэла, схватив меня за руку; она дрожала как лист, и глаза ее сверкали.—„Ага!—подумал я:—и в тебе, душенька, не молчит разбойничья кровь!“» (211).

Таким образом, сказ Максима Максимыча, создавая оригинальное, характеристическое освещение кавказской действительности, содействуя более рельефному изображению событий и типов, оказывается необыкновенно емким. В него свободно вмещаются индивидуальные народно-поэтические стили горских удальцов—Азамата и Казбича. Он полон разнообразных семантически оправданных отражений стилей Печорина и самого автора.

Образ Печорина тщательно вырисовывается в сказе Максима Максимыча тонким и сложным подбором внешних деталей, которые получают здравую оценку и своеобразное истолкование от кавказского служаки,

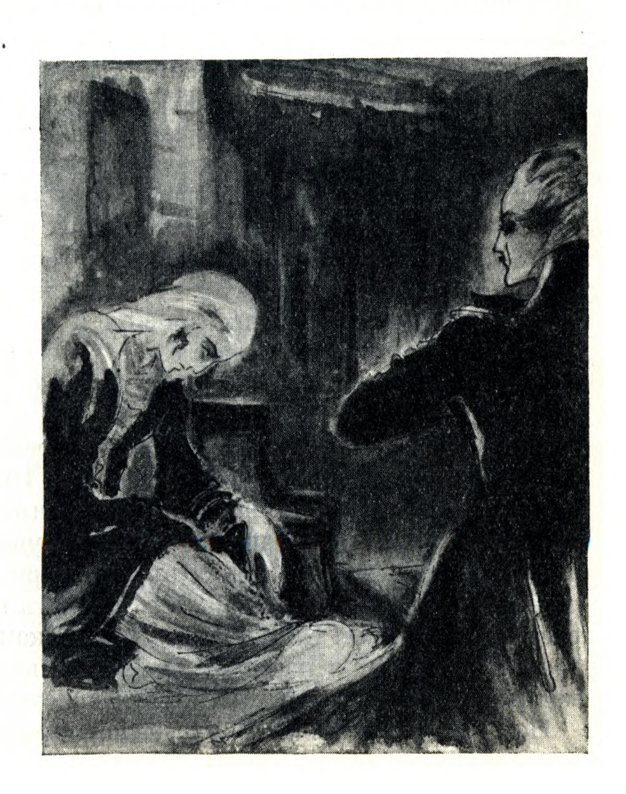


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ“
Рисунок В. Бехтеева, 1936 г.
Литературный музей, Москва

привязавшегося всей душой к своему странному, загадочному товарищу и смиренно склонившегося перед ним как пред высшим существом.

«Ведь есть, право, этакие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи!»—эта фраза Максима Максимыча, служащая вступлением к рассказу о Бэле, в высшей степени знаменательна. Она находит себе отголосок в самом конце «Героя нашего времени»: «Фаталист» заключается сентенцией Максима Максимыча: «Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!..».

Максим Максимыч, по отзыву Печорина, «вообще не любит метафизических прений». Однако бросается в глаза то обстоятельство, что на протяжении всего романа он спасовал лишь перед двумя метафизическими вопросами—перед вопросом о психологической природе и социальном генезисе разочарования как характерной психологической черты современного человека, и перед вопросом о предопределении, т. е. перед двумя центральными темами «Героя нашего времени», играющими основную роль в его композиции.

Вообще же сказ Максима Максимыча, в силу своей конкретной изобразительности, нередко тончайшим, но простодушным описанием внешних явлений открывает глубины индивидуальной человеческой психики. Вдруг одна экспрессивная деталь, тщательно, до мелочей выписанная Максимом Максимычем, отражает всю сложность того или иного характера. Этот новый прием изображения внутреннего мира личности внушен Максиму Максимычу его автором—Лермонтовым, который, в свою очередь, воспринял этот семантический принцип у Пушкина.

Вот изображение отчаяния Казбича, у которого украли коня:

«С минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал как ребенок... Вот кругом него собрался народ из крепости—он никого не замечал; постояли, потолковали, и пошли назад; я велел возле его положить деньги за баранов—он их не тронул, лежал себе ничком, как мертвый. Поверите ли, он так пролежал до поздней ночи и целую ночь?.. Только на другое утро пришел в крепость и стал просить, чтоб ему назвали похитителя» (200)[46].

С этой картиной можно сравнить стиль изображения горя и отчаяния слепого в «Тамани» (т. е. в языке записок Печорина): «„Ну, вот тебе еще"—и упавшая монета зазвенела, ударясь о камень. Слепой ее не поднял. Янко сел в лодку... Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой всё сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго...» (239).

Этот метод словесного изображения переживания восходит к пушкинской системе. Впервые он применен был Пушкиным для описания горя отвергнутого отца в «Станционном смотрителе»:

«Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его—слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их на земь, притоптал каблуком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было».

Но сказ Максима Максимыча полон характеристических противоречий.

РИСУНКИ ЛЕРМОНТОВА НА ОБЛОЖКЕ АВТОГРАФА ПОВЕСТИ „ВАДИМ“

Институт литературы, Ленинград

Он сочетает и тонкие стилистические открытия великого художника и наивное простосердечие штабс-капитана. И тот же Максим Максимыч, с его нерасположением к метафизическим размышлениям, дает такое, отражающее этнографическую оценку кавказца, пустое и безличное объяснение, почему Казбич хотел увезти Бэлу: «Помилуйте! да эти черкесы известный воровской народ: что плохо лежит, не могут не стянуть: другое и ненужно, а всё украдет... уж в этом прошу их извинить! Да притом она ему давно-таки нравилась» (216).

Таким образом, при посредстве сказа Максима Максимыча достигаются необыкновенная широта, свобода и противоречивая многогранность в изображении действительности, в психологическом раскрытии образов.

Очень разнообразны и оригинальны в сказе Максима Максимыча приемы изображения Печорина. С одной стороны, Максим Максимыч дает от себя общую качественную характеристику Печорина: «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен... Да-с, с большими странностями, и должно быть богатый человек...».

Эта общая характеристика затем пополняется тонкими замечаниями о противоречиях в характере Печорина, замечаниями, приспособленными к отдельным эпизодам его жизни, к изображению его внешних действий или поступков. Все этого рода замечания оканчиваются одним и тем же экспрессивным рефреном: «Таков уж был человек».

«...„прощай, я еду—куда? почему я знаю! Авось, недолго буду гоняться за пулей или ударом шашки; тогда вспомни обо мне и прости меня“.— Он отвернулся, и протянул ей руку на прощанье. Она не взяла руки, молчала. Только стоя за дверью, я мог в щель рассмотреть ее лицо: и мне стало жаль—такая смертельная бледность покрыла это милое личико! Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал—и сказать ли вам? я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. Таков уж был человек, бог его знает!» (203—204).

«Только Григорий Александрович, несмотря на зной и усталость, не хотел воротиться без добычи... Таков уж был человек: чтó задумает, подавай; видно в детстве был маменькой избалован...» (214).

Далее. Образ Печорина всесторонне обрисовывается посредством тщательного подбора и описания свойственных ему индивидуальных приемов выражения чувств и настроений, посредством подчеркивания странностей и неожиданностей в его речи, действиях и поступках. Напр.:

«...ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один-на-один; бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха» (192).

При агонии Бэлы: «Он слушал ее молча, опустив голову на руки; но только я во всё время не заметил ни одной слезы на ресницах его: в самом ли деле он не мог плакать, или владел собою—не знаю; что до меня, то я ничего жальче этого не видывал» (217).

После смерти Бэлы: «...долго мы ходили взад и вперед рядом, не говоря ни слова, загнув руки на спину[47]; его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя.—Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия, хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробе-

жал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб» (218).

Наконец, сказ Максима Максимыча отражает реплики и речи Печорина, которые остро выделяются своим стилистическим строем, своей афористичностью и своим метафизическим психологизмом из общего потока речи штабс-капитана.

Это стилистическое своеобразие речи Максима Максимыча бросалось в глаза исследователям Лермонтова, но они не умели объяснить его.

В. М. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова» так писал о языке и стиле «Бэлы»: «Несмотря на подмеченное Белинским естественное развитие повествования Бэлы, несмотря на то, что автор сдобрил его словечками и замечаниями, характерными для Максима Максимыча, Лермонтов не избежал здесь той опасности, которой подвергаются писатели, вкладывающие свой рассказ в уста одного из своих персонажей. Рассказ слишком художествен для штабс-капитана. В одном месте Лермонтов счел даже нужным извиниться пред читателем в том, что передал песню Казбича стихами. Невероятно, чтобы Печорин стал исповедываться перед Максимом Максимычем, и еще невероятнее, что последний запомнил от слова до слова его исповедь, которой не понял. Что уместно в романтической поэме в роде Мцыри, то рискованно в романе»[48]. На самом же деле Лермонтов преодолел все эти опасности и открыл новые пути художественного развития сказа, привлекшие внимание и Тургенева, и Л. Толстого, и Достоевского, и Салтыкова-Щедрина.

4

Сказу Максима Максимыча в «Бэле» противопоставлен стиль автора как литературная норма (ср.: «„Жалкие люди“—сказал я штабс-капитану...—„Преглупый народ“—отвечал он»). Различие их идеологического строя и стилистического состава демонстрируется в описании разговора между Максимом Максимычем и автором о социальной природе модного разочарования. Но в повести «Бэла» несколько затушеваны, завуалированы критерии и принципы перевода сказа Максима Максимыча на язык автора.

Субъективизм изображения и оценок кавказского штабс-капитана тут ничем не ограничен и не корректирован. Образ Печорина, нарисованный сочувственной кистью полюбившего его «простого сердца», выступает как психологическая загадка, не разгаданная малообразованным штабс-капитаном.

Мало того: самый образ Максима Максимыча гораздо рельефнее выделяется в его собственном сказе о Бэле, чем в авторских комментариях к нему.

Тем неожиданнее звучит ироническая и интригующая концовка «Бэлы»: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?.. Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ».

Рассказ Максима Максимыча вставлен в путевые записки автора. Находясь в контрастной параллели со стилем автора, сказ Максима Максимыча в то же время является композиционным элементом самого авторского повествования. От этого двуязычия раздвигается смысловая перспектива изображения. Она меняется несколько раз на протяжении повести, в зависимости от субъекта речи. А так как рассказ Максима

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К НЕОКОНЧЕННОЙ ПОВЕСТИ „У ГРАФ. В.... БЫЛ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР“
Акварель В. Бехтеева, 1939 г.
Собственность художника, Москва

Максимыча в общем не нивеллирует различий в манере выражения разных действующих лиц, а, напротив, воспроизводит их, то в самой структуре сказа смешиваются разные стили речи. Все эти стили, с одной стороны, образуют систему включенных один в другой и субъектно разграниченных контекстов. С этой точки зрения они несоизмеримы: они последовательно вдвигаются в более широкую композиционную раму.

Но, с другой стороны, стиль автора не только всех их «держит в лоне своем», но и отражается в них, внедряется в них и приспособляет их к себе.

Необходимо разобраться в основных конструктивных свойствах этого авторского стиля. Он противопоставлен сказу Максима Максимыча и вместе с тем зависит от него. Противопоставление этих двух стилей выражается прежде всего в «способе воззрения» на кавказскую действительность. Автор—новичок на Кавказе. Его неопытность, подчеркиваемая бесстрастным протоколизмом описания, выглядит несколько комично рядом с деловой точностью Максима Максимыча и его глубоким знанием местных нравов и обычаев. В сухом и обстоятельном описании событий, характерном для стиля путевых записок, скрыт художественный умысел автора. Автор лишен позы. Он скромно изображает ход событий языком, близким к разговорному. Он избегает романтически приподнятого воззрения на вещи. Он подробно, деловито регистрирует обстоятельства путешествия, его трудности, отнюдь не способствующие романтическому пафосу изображения, а побуждающие к фактической точности их описания.

«...мы остановились возле духана. Тут толпилось шумно десятка два грузин и горцев; по близости караван верблюдов остановился для ночлега. Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица,—а эта гора имеет около двух верст длины.

Нечего делать, я нанял шесть быков и нескольких осетин. Один из них взвалил себе на плечи мой чемодан, другие стали помогать быкам почти одним криком» (187).

Трудно не увидеть связи этого стиля со стилем пушкинского «Путешествия в Арзрум». Ср. пушкинское описание подъема на Крестовую гору: «Мы тут остановились ночевать и стали думать, каким бы образом совершить сей ужасный подвиг: сесть ли, бросив экипажи, на казачьих лошадей, или послать за осетинскими волами?..

На другой день около 12-ти часов услышали мы шум, крики, и увидели зрелище необыкновенное: осьмнадцать пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насилу тащили легкую, венскую коляску приятеля моего Ор...**. Это зрелище тотчас рассеяло все мои сомнения. Я решился... ехать верхом до Тифлиса. Граф Пушкин не хотел следовать моему примеру. Он предпочел впрячь целое стадо волов в свою бричку, нагруженную запасами всякого рода, и с торжеством переехать через снеговой хребет...

Мы круто подымались выше и выше. Лошади наши вязли в рыхлом снегу, под которым шумели ручьи. Я с удивлением смотрел на дорогу и не понимал возможности езды на колесах...».

Лермонтов с тонкой иронией демонстрирует пушкинский метод отражения действительности в слове, уличая самого Пушкина в недостаточной точности изображения. Пушкинское слово отражает действительность через призму сознания повествователя, мышление и миросозерцание которого составляют органический элемент самой изображаемой действительности.

Естественно, что освещение одних и тех же предметов и действий будет различным у людей с разным жизненным опытом. Туристский характер кавказских впечатлений и описаний Пушкина разоблачает лермонтовский Максим Максимыч с его знанием кавказского быта.

На фоне пушкинской картины Лермонтов дает другое изображение подъема на Крестовую гору. В лермонтовском описании с беспощадным реализмом разоблачен иронический гиперболизм пушкинского стиля, прикрывающий, мы бы сказали, незнание функциональной семантики быта. Предметы, действия и обстоятельства поставлены Максимом Максимычем на их настоящие места и освещены с точки зрения подлинной кавказской натуры.

Максим Максимыч демонстрирует несоответствие поверхностных впечатлений путешественника с подлинным бытом Кавказа. Пушкин говорит о 18 парах волов, тащивших на Крестовую гору легкую венскую коляску, и далее иронически о целом стаде волов, впряженном в бричку графа Пушкина. В повести Лермонтова путешествующий офицер ограничивается только шестью быками.

«За моей тележкою четверка быков тащила другую, как ни в чем не бывало, несмотря на то, что она была доверху накладена. Это обстоятельство меня удивило. За нею шел ее хозяин...

Я подошел к нему и поклонился; он молча отвечал мне на поклон и пустил огромный клуб дыма.

. . . .

— Скажите, пожалуйста, отчего это вашу тяжелую тележку четыре быка тащат шутя, а мою пустую шесть скотов едва подвигают с помощью этих осетин?

Он лукаво улыбнулся и значительно взглянул на меня.

— Вы верно недавно на Кавказе?

— С год,—отвечал я.

Он улыбнулся вторично.

— А что ж?

— Да так-с! Ужасные бестии эти азиаты! Вы думаете, они помогают, что кричат? А чорт их разберет, что̀ они кричат? Быки-то их понимают; запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места... Ужасные плуты! А что с них возьмешь?.. Любят деньги драть с проезжающих...».

После этого сопоставления нет нужды прибегать еще к анализу стиля описания самого восхождения на Крестовую гору у Лермонтова. Тут противопоставление пушкинскому изображению еще ощутительнее.

Связь лермонтовского стиля путевых записок со стилем пушкинского «Путешествия в Арзрум» этим не исчерпывается. Так же как и Пушкин в «Путешествии в Арзрум», Лермонтов в повествовательном стиле «Бэлы» толкует названия, разрушая ложно-романтическую этимологию их, и дает точные исторические справки.

Напр., у Лермонтова: «...название Чертовой-Долины происходит от слова „черта", а не „чорт", ибо здесь когда-то была граница Грузии».

Ср. у Пушкина в «Путешествии в Арзрум»: «Против Дариала на крутой скале видны развалины крепости. Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица Дария, давшая имя свое ущелию: сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота».

Но лермонтовский повествовательный стиль сложнее пушкинского. Он тяготеет к сказовому многообразию интонаций. Он не только лиричнее, но и разговорнее, чем пушкинский. В нем больше «болтовни» и больше описаний, больше авторских признаний.

Достаточно привести одну параллель из Лермонтова и Пушкина,—это описание ожидания «оказии». Пушкин пишет с подчеркнутой деловитостью и предельным лаконизмом:

«С Екатеринограда начинается военная Грузинская дорога; почтовый тракт прекращается. Нанимают лошадей до Владикавказа. Дается конвой казачий и пехотный и одна пушка. Почта отправляется два раза в неделю, и проезжие к ней присоединяются: это называется оказией. Мы дожидались недолго. Почта пришла на другой день, и на третье утро в 9 часов мы были готовы отправиться в путь».

У Лермонтова «оказия» задерживается: надо было встретиться автору еще раз с Максимом Максимычем, как будто только они двое и путешествуют по Кавказу. Описание сразу приобретает характер сказовой иронической «болтовни»:

«Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дня, ибо «оказия» из Екатеринограда еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может. Что за оказия!.. Но дурной каламбур не утешение для русского человека, и я, для развлечения, вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей: видите, как иногда маловажный случай имеет жестокие последствия!.. А вы может быть не знаете, что такое «оказия»? Это — прикрытие, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы через Кабарду из Владыкавказа в Екатериноград».

Стиль путевых записок в «Герое нашего времени» богат экспрессивными красками, которые по-разному чередуются и смешиваются в повести о Бэле и в очерке «Максим Максимыч».

В очерке «Максим Максимыч» резко изменяется экспрессивное освещение образов Максима Максимыча и Печорина. Они рисуются с новой, объективной («авторской») точки зрения. Понимание их взаимоотношений, внушаемое рассказом Максима Максимыча, разрушается. Новые формы их сюжетного взаимодействия дают возможность чрезвычайно эффектно оттенить трогательную фигуру штабс-капитана.

Максим Максимыч в «Бэле» почти не действует; он только обнаруживает свое тонкое знание кавказских нравов и «рассказывает об себе все, что было занимательного». Автором лишь набросан бегло его внешний портрет[49] и отмечены его жесты, лишенные индивидуального своеобразия, но являющиеся типическими приметами русского «кавказца»:

«Он молча отвечал мне на поклон и пустил огромный клуб дыма» (187); ср.: «он набил трубку, затянулся и начал рассказывать» (191); «Тут он начал щипать левый ус, повесил голову и призадумался» (190).

Ср. в «Кавказце»: «Когда новичок покупает оружие или лошадь у его приятеля узденя, он только исподтишка улыбается» (323—324).

В очерке «Максим Максимыч» штабс-капитан, наоборот, ничего не рассказывает. Как рассказчик он был уже исчерпан («Мы молчали. Об чем было нам говорить?.. Он уже рассказал мне об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать»). Он делается лишь объектом авторского повествования и изображения. Его манера поведения, его позы, движения получают индивидуальный отпечаток. Автор утрачивает тон почтительного уважения к его спокойной опытности и впадает в тон иронического сочувствия и даже фамильярной жалости к смешному старику. Легко проследить на примерах это изменение повествовательной экспрессии. Напр.:

«Он не церемонился, даже ударил меня по плечу и скривил рот на-манер улыбки. Такой чудак...» (220).

В беседе с лакеем: «Максим Максимыч рассердился; он тронул неучтивца по плечу и сказал: „я тебе говорю, любезный...“» (221); «„Мы с твоим барином были приятели“,—прибавил он, ударив дружески по плечу лакея, так что заставил его пошатнуться» (221).

Но основной рисунок реплик, действий и переживаний Максима Максимыча определяется линией его отношений к Печорину. Тонкие психологические детали изображения драматизованы. Стиль реплик Максима Максимыча, описание его поведения, краткие добродушно-иронические комментарии автора—все это полно сложных экспрессивных оттенков. «Что ты? что ты? Печорин?..—воскликнул Максим Максимыч, дернув меня за рукав. У него в глазах сверкала радость» (221).

Эта радость выражается в комически-беспорядочном, но словоохотливом, как бы захлебывающемся стиле беседы Максима Максимыча с лакеем Печорина.

«Экой ты, братец!.. Да знаешь ли? мы с твоим барином были друзья закадычные, жили вместе... Да где ж он сам остался?..» (221).

Максим Максимыч от радости даже фанфаронствует: «—Ведь сейчас прибежит!..—сказал мне Максим Максимыч с торжествующим видом» (222).

Автор затем иронически разоблачает борьбу чувств и комическое самообольщение Максима Максимыча:

«...явно было, что старика огорчало небрежение Печорина, и тем более, что он мне недавно говорил о своей с ним дружбе, и еще час тому назад был уверен, что он прибежит, как только услышит его имя» (222).

Но с особенно трогательной, юмористической остротой горечь обманутого ожидания и горячее нетерпение увидеть прежнего приятеля представлены в изображении ночного возвращения Максима Максимыча домой со своего наблюдательного поста и в описании его утреннего поспешного бегства со службы для свидания с Печориным.

В этой манере драматического изображения намечается промежуточное художественное звено между стилем «Станционного смотрителя» Пушкина, между «Шинелью» Гоголя и ранним стилем Достоевского.

Простой, почти сказовый стиль повествования прерывается коротким драматическим бытовым диалогом с характеристическими колебаниями экспрессии. В этом приеме динамического чередования драматических сцен с быстрым повествованием видна зависимость Лермонтова от пушкинской художественной системы. Но язык лермонтовского диалога прерывистее, богаче экспрессивными красками. Он более индивидуализирован, чем язык пушкинского диалога; он отражает острее внутреннюю борьбу чувств. Авторские ремарки, изображая сопровождающие речь жесты, движения и мимику, еще более подчеркивают сложность душевных волнений. Напр.:

«— Да,—сказал он наконец, с т а р а я с ь п р и н я т ь р а в н о д у ш н ы й в и д, х о т я с л е з а д о с а д ы п о в р е м е н а м с в е р к а л а н а е г о р е с н и ц а х:—конечно, мы были приятели,— ну, да что̀ приятели в нынешнем веке!.. Что̀ ему во мне? Я не богат, не

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К НЕОКОНЧЕННОЙ ПОВЕСТИ „У ГРАФ. В.... БЫЛ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР“
Автолитография А. А. Толоконникова
Собственность художника, Москва

чиновен, да и по летам совсем ему не пара... Вишь, каким он франтом сделался, как побывал опять в Петербурге... Что̀ за коляска!.. сколько поклажи!.. и лакей такой гордый!..—Эти слова были произнесены с иронической улыбкой.—Скажите,—продолжал он, обратясь ко мне—ну что вы об этом думаете?.. ну какой бес несет его теперь в Персию?.. Смешно, ей-богу смешно!.. Да я всегда знал, что он ветреный человек, на которого нельзя надеяться... А, право, жаль, что он дурно кончит... да и нельзя иначе!.. Уж я всегда говорил, что нет проку в том, кто старых друзей забывает!..—Тут он отвернулся, чтоб скрыть свое волнение, и пошел ходить по двору около своей повозки, показывая, будто осматривает колеса, тогда как глаза его поминутно наполнялись слезами».

Но у Лермонтова этот бытовой слой повествовательного стиля сплетается с другим, далеким от пушкинского и даже чуждым ему. Картины природы рисуются лирическим стилем, который сочетает лирические краски с этнографической точностью научного описания.

Физиологическая точность в описании чувств и ощущений, острый и трезвый анализ их происхождения или их сущности, иронический, а иногда и лирический скептицизм обобщений и философских комментариев, деловая простота изложения—все это представляло резкий контраст с экстатически-многословной, трескучей и однообразной декламацией Марлинского и его учеников, «восторженных рассказчиков на словах и на бумаге» (по едкой характеристике Лермонтова).

Вот описание психологии путника при подъеме на Гуд-Гору у Лермонтова в «Бэле»: «...снег хрустел под ногами нашими; воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно приливала в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром:—чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять» (205).

В контрастную параллель с этим реалистически прозрачным и намеренно рассудочным повествованием следует поставить «восторженный рассказ на бумаге» о том же в романе П. Каменского «Искатель сильных ощущений» (Спб., 1839, ч. 1, 6—8). Искатель сильных ощущений, по фамилии Энский, на пути к перевалу через Гуд-Гору, мчась с шумом и грохотом, а не идя пешком сзади пяти худых кляч, как рассказчик лермонтовского «Героя нашего времени», декламирует в таком стиле:

«Грустно вступать в вечные пределы снегов... взбираться под самые вершины, видеть их развенчанными, попирать ногами главы исполинов, казавшихся издали недосягаемыми; но и отрадно в то же самое время вздохнуть чистым, как эфир, воздухом, тонким, легким, упоительным, как воздух небожителей; отрадно хотя на одну минуту стать в среднее, межующее звено цепи мира вещественного и духовного; весело душе, почуявшей свободу, вырваться из заклепов тела, смотреть, как замирает все чувственное, все, что теснило ее в этой жизни; она торжествует, взирая с убеждением, как раздольно, машисто, необъятно развивается ее будущее лоно, и лоно до-жизни; она реет, летит, устремляется с ним слиться...».

Не лишена иллюстративного значения одна контрастная параллель между кавказским стилем Лермонтова и школы Марлинского. В «Бэле» есть описание Койшаурской долины, переходящее в эмоциональное лирическое раздумье.

Герой из школы Марлинского не стал бы мечтать о долине: он иронически пригласил бы туда обывателей, чуждых романтическому стремлению ввысь. В романе П. Каменского «Искатель сильных ощущений» герой Энский «скачет, торопится в Тифлис». «За перевалом через Гуд-Гору быстро переменилась картина окрестностей. Благословенное солнце Грузии отогрело природу. Койшаурская долина, как преддверие Дантовского Paradiso после Purgatorio снеговых вершин и Inferno Дарьяла, вводила Энского в цветники Карталинии и Кахетии» (ч. 1, 9—10). Трудно представить себе что-нибудь более далекое от точного и живописного стиля лермонтовских пейзажей, чем это отвлеченно-литературное описание. Но далее контраст углубляется. Раздается громкая декламация героя, противопоставляющего себя простым людям: «Сюда, гг. Парголовские герои на чухонских лошадях,—воскликнул Энский,—сюда!.. Я вас не звал прежде: ужасы Терека и разверстые объятия горнего мира, сретаемые на снеговых вершинах, вам не понравились бы. Вы так любите, так дорожите вашей материальной жизнью... Но, взгляните, по крайней мере, на эти сады Эдема, которые раскрываются теперь перед моими глазами за рубежом уже стихийного и хаотического мира; тени ваших праотцев витают там» (10—11).

В повести «Бэла» лирико-романтические краски описания реалистически оправданы ссылкой на восприятие Максима Максимыча:

«Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным и долго-долго всматриваться в их причудливые образы, и жадно глотать животворящий воздух, разлитой в их ущельях, тот, конечно, *поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины*. Вот, наконец, мы взобрались на Гуд-Гору, остановились и оглянулись: на ней висело серое облако, и его холодное дыхание грозило близкой бурею; но на востоке всё было так ясно и золотисто, что мы, то есть я и штабс-капитан, совершенно о нем забыли... *Да, и штабс-капитан: в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живее во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге*».

Полемическая направленность этого стиля описаний против эмоционально-метафизического декламативного стиля Марлинского и его эпигонов дважды подчеркнута. В начале очерка «Максим Максимыч» автор лишь бегло перечисляет все те природные достопримечательности Кавказа, которые чаще всего служили предметом романтического изображения в байронической школе и в школе Марлинского.

«Расставшись с Максимом Максимычем, я живо *проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке*, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владыкавказ» (219). Это указание на молниеносную быстроту передвижения мимо тех пунктов Кавказа, которые больше всего привлекали к себе внимание литераторов 30-х годов, многозначительно и глубоко иронично (ср. ту же тенденцию в пушкинском «Путешествии в Арзрум»). Комментарий автора обнажает этот смысл: «Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего

не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет».

Эта тирада, особенно в первой ее половине, метит в Марлинского и П. Каменского.

Необходимо подчеркнуть, что манера лирического пейзажа выступает резче в стиле кавказской повести о Бэле, чем в бытовом наброске, описывающем вторую встречу с Максимом Максимычем.

Однако и в очерке «Максим Максимыч» разговорный и быстрый строй повествования обычно пересекается или заключается стилем лирического раздумья автора. Этот стиль неоднороден. Так, лирическая концовка рассказа в «Максиме Максимыче» близка к стилю лирических отступлений Гоголя: те же перебои вопросительных и восклицательных интонаций, та же симметрия периодов, те же дактилические концы основных синтаксических групп. У Лермонтова иногда примешивается сюда едкая ирония: «Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном! И отчего? Оттого, что Печорин в рассеянности, или от другой причины, протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею! Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда пред ним отдергивается розовый флёр, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее проходящими, но зато не менее сладкими... Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется...» (228).

А в заключение резко вдвигается короткая повествовательная фраза, как «последний взмах кисти живописца»: «Я уехал один».

По-иному элементы лирического стиля вкраплены в портретное изображение Печорина. Сама эта манера психологического портрета представляет собой новое явление в истории русского искусства. Идет подбор внешних деталей, которые сразу же истолковываются автором в физиологическом, социологическом или психологическом плане как признаки разных свойств характера. Устанавливается своеобразный параллелизм внешних и внутренних особенностей личности, оправданный субъективным опытом наблюдателя. Язык становится отвлеченным, синтаксис распространенным. Резко увеличивается количество определений и определительных конструкций. Автор проявляет себя таким физиономистом, который, психологически осмысляя и обобщая характерные детали внешнего облика, своеобразия свойственных человеку жестов и движений, дает исчерпывающий психологический портрет личности. Последовательность перечисления примет и самый выбор их строго индивидуализированы. Композиция портрета строится как бы по схеме перехода от анализа телосложения, одежды, походки, поз к рисовке черт лица, от более внешнего и физиологического к психологическому, характеристическому, от типического к индивидуальному, личностному. Напр.: «...я заметил, что он не размахивал руками,—верный признак некоторой скрытности характера... положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» (224) и т. п.

Особенно тщательно вырисовывается лицо, и тут применяется тот же метод обобщения: «Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ“
Гравюра на дереве А. Журова, 1937 г.
Литературный музей, Москва

были черные,—признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади».

Глаза привлекают особенное внимание портретиста. В стиле Лермонтова выражение глаз является основным средством психологического разоблачения личности. Автор читает в них все движения души. Глаза Печорина служат темой импрессионистского стихотворения в прозе, вставленного в очерк. В глазах автору видится психологический стержень странной личности Печорина. «Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся!—Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей? Это признак—или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного, или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его—непродолжительный, но проницательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса, и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно-спокоен». Импрессионизм этого изображения, основанного на сложной гамме эмоционально подобранных, субъективных эпитетов, иронически обнажается: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и может быть на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением» (224).

В параллель портрету Печорина можно поставить портрет ундины (в «Тамани»), нарисованный самим Печориным. Правда, общее освещение

в этом портрете—ироническое, но метод изображения тот же. Лишь субъективизм воспроизведения ярче подчеркнут.

«Она была далеко не красавица, но я имею свои предубеждения также и насчет красоты. В ней было много породы... порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит юной Франции. Она, т. е. порода, а не юная Франция, большею частью изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки. Моей певунье, казалось, не более 18 лет» (235).

В сущности, сказ Максима Максимыча, портрет Печорина, набросанный самим автором, драматическая сцена встречи с штабс-капитаном и отъезда Печорина исчерпывают все возможности внешнего изображения характера «Героя нашего времени», открытые русской литературой до Лермонтова. Оставался выход—в сферу автобиографии, в жанр записок самого героя. Лермонтов и тут выступает как разрушитель романтических традиций, разрешая животрепещущий вопрос литературы 30—40-х годов об «исповеди души» в плане психологического реализма.

5

Язык «Журнала Печорина» близок к языку автора путевых записок. Но в дневнике Печорина отсутствует один стилистический пласт, характерный для авторского повествования: замечания и комментарии писателя, которыми обнажались приемы и принципы нового литературного мастерства. В исповеди Печорина замаскирована полемика с литературной традицией. Она глубоко запрятана в строе сюжета и в манере выражения и изображения.

Внутреннее родство авторского стиля со стилем Печорина иллюстрируется однородностью приемов повествования, изображения и психологической характеристики, но особенно—общим методом парадоксального восприятия действительности[50]. С жизненных явлений скептиком сбрасывается внешний покров, как бы прибитый к ним традиционным пониманием их названий. Обнаженные явления предстают в контрастном, противоречивом составе и виде. «Печальное нам смешно, смешное грустно» (249).

Этот метод разоблачения переживаний и поступков превращает все так называемые положительные качества, чувства и действия в их отрицательные противоположности. В действии и переживании открываются полярные свойства. Достаточно нескольких иллюстраций.

В предисловии к «Журналу Печорина» автор пишет: «Теперь я должен несколько объяснить причины, побудившие меня предать публике сердечные тайны человека, которого я никогда не знал. Добро бы я был еще его другом: коварная нескромность истинного друга—понятна каждому; но я видел его только раз в моей жизни на большой дороге, следовательно не могу питать к нему той неизъяснимой ненависти, которая, таясь под личиною дружбы, ожидает только смерти или несчастия любимого предмета, чтоб разразиться над его головою градом упреков, советов, насмешек и сожалений» (229).

С этим парадоксальным описанием дружбы, контрастно ломающим привычное представление о ней, перекликаются соответствующие суж-

дения о дружбе Печорина и его однобокой копии—доктора Вернера: «...он мне раз говорил, что скорее сделает одолжение врагу, чем другу, потому что это значило бы продавать свою благотворительность, тогда как ненависть только усилится соразмерно великодушию противника» (247).

«...я к дружбе неспособен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается;—рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае—труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги!» (248).

Образ Печорина полемически противопоставлен абстрактным и фальшивым героям романтизма. Печорин, по словам автора,—портрет «современного человека». «...это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Автор настаивает на жизненной правдивости этого образа—в отличие от «ужасных и уродливых вымыслов» романтизма. «Ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина?».

Как боевой лозунг нового стиля психологического реализма звучит парадоксальный тезис: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она—следствие наблюдений ума зрелого над самим собой».

Психология личности и приемы ее художественного выражения и изображения начинают с 20-х годов XIX в. особенно волновать русских писателей в связи с ростом романтической культуры[51]. Творчество Пушкина сыграло решающую роль в обострении общественного внимания к вопросу о внутреннем складе личности современного человека.

Проблема литературного выражения и изображения личности, проблема индивидуального образа, проблема социально-психологического портрета современного человека, проблема национально-русских типов и характеров становится центральной в русской литературе 30-х годов. Она по-разному понимается в разных поэтических школах, в разных литературных группах. С точки зрения этой проблемы происходит переоценка традиции.

Разбирая нашумевшие повести Н. Ф. Павлова, Белинский подчеркивает, что характеры в повестях Павлова «только-что очерчены, но не оттушеваны и потому лишены почти всякой личности». О герое «Ятагана» Белинский писал, что «все его действия и слова самые общие; по ним можно узнать касту, но не человека, не индивидуума» («О русской повести и повестях Гоголя»). Вопрос об индивидууме становится в центре художественных и общественно-политических интересов эпохи.

В 40-х годах проблема изображения личности становится лозунгом и знаменем реалистической школы. Она связана с исканиями новых стилистических форм социально типизированного или резко индивидуализированного выражения эмоционального и идейного мира личности. Любопытно, что из круга сторонников психологического реализма после смерти Лермонтова враждебная критика особенно выделяла Герцена и Некрасова как разрушителей старого стилистического канона. «Г. Искандер развил свой слог до чистого голословного искандеризма, как выражения его собственной личности. Некрасов то же самое производит над русским стихом»[52]. Литературные искания новых методов художествен-

ного воспроизведения личных образов обострялись напряженным интересом общества 30—40-х годов к вопросу о роли личности в истории народа и его самосознания.

Кавелин в статье «Взгляд на юридический быт древней Руси» доказывал, что всякое «умственное и нравственное развитие народа невозможно без развитой, самостоятельной личности».

С. П. Шевырев писал: «Вопрос о личности, ее значении и действии в нашей литературе есть один из деятельнейших в ней вопросов. Никогда еще так много о личности не говорили—и никогда так не вызывали ее к действию. Замечательна перемена, последовавшая даже в значении этого слова относительно к его употреблению. Прежде под именем личности разумели оскорбление, наносимое лицу; в таком смысле говорили: „он сказал мне личность". Теперь разумеют под именем личности все права человеческого лица на развитие и уважение»[53].

«Из самой себя хочет современная личность почерпнуть всю жизнь, все содержание, все воззрение на мир, даже самый язык»[54].

«Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя наводили на те же мысли о самосознании личности: «Не снискал ли Гоголь некоторого права на то, чтобы перед Россией сознать свою личность и говорить от ее имени?.. Кто же может обвинить его в гордости, когда он лицо свое употребляет оружием к обнаружению тех истин, которые глубоко сознал в себе и выстрадал в жизни? У нас много толкуют теперь о личности, о необходимости развивать и сознавать ее, о том, что личность была условием и двигателем успехов западного просвещения, о том, что недостаток ее сознания послужил нам во вред—и те же самые люди, с такими развитыми понятиями о личности, готовы попирать и топтать в прах такую личность, как Гоголева»[55].

Таким образом, Лермонтов в «Журнале Печорина» разрешает одну из труднейших художественных и общественно-политических задач, стоявших перед русской интеллигенцией 30—40-х годов; он аналитически, в новых формах реалистического искусства раскрывает внутреннюю организацию личности современного человека.

«Эготизм Лермонтова, употребляя термин Стендаля, открыл для русской литературы новые пути... После Лермонтова нельзя было создавать характер действующего лица иначе, чем во всей сложности и противоречивости непосредственной душевной жизни. Лермонтов начал новую эпоху, за ним пойдет Лев Толстой, творчество которого также основывается на записных книжках и дневниках и кончается исповедью»[56].

По характерному отзыву В. Д. Спасовича, «Герой нашего времени» представляется «анатомическим препаратом одного только сердца, одним из тех documents humains, о которых хлопочет новейший французский натурализм»[57]. «Я взвешиваю, — говорил Печорин, — записываю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия».

Лермонтов произвел решительный переворот в области художественного изображения душевной жизни. После Лермонтова пушкинская манера начинает казаться «голой». Л. Толстой в 50-х годах писал (в своем дневнике 31 октября 1853 г.) о «Капитанской дочке» Пушкина: «Теперь уже проза Пушкина стара—не слогом—но манерой изложения. Теперь справедливо—в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий. Повести Пушкина голы как-то».

6

Стиль записей Печорина представляется непосредственным выражением его душевного мнения. Его дневник как бы не предполагает постороннего читателя. Его интимные заметки лишь стенографируют его «душу», правда в процессе воспоминания (ср. употребление формы прошедшего времени). Печорин не раз подчеркивает, что он ничего не забывает из прошлого, даже мельчайших оттенков переживания: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как над мной. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее всё те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю,—ничего!» (252).

«Как все прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время!» (297).

Стиль Печорина как бы непосредственно и просто отражает поток пережитых событий и навеянных ими мыслей и впечатлений. Отсюда вытекают его отличительные свойства: динамизм повествования, основанного на глагольных конструкциях, драматизм естественной, фонографической передачи чужой речи, лирическая поэтичность экспрессивных описаний природы как символическое выражение эстетически развитой и тонко чувствующей души, точное воспроизведение настроений и обнаженный протоколизм в раскрытии всех внутренних противоречий душевного мира личности, разъедаемой самоанализом.

В стиле печоринского дневника, отягощенном приемами микроскопического анализа души, не может быть полного господства принципа быстрого повествования, как в пушкинском стиле. Глагольный динамизм изображения чересчур конкретен. Он не отразил бы раздумья и анализа. Должны быть остановки в беге внешних впечатлений. Их образуют построен-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ“
Гравюра на дереве В. Фербера, 1938 г.
Литературный музей, Москва

ные на совсем другой стилистической основе описания и рассуждения, которые замедляют действие, но раздвигают вширь и вглубь психологическую перспективу. Они составляют характернейшее отличие лермонтовского прозаического стиля от пушкинской художественной системы.

Основной поток печоринского повествования не нуждается в детальном описании. Тут много общего со стилем автора. Но несколько ослаблены те формы устной речи, которые предполагают постороннего слушателя (т. е. обращения, повелительные наклонения и тому подобные конструкции, служащие для беседы с чужим человеком). Простота повествования доведена до предела, так как для дневника был не всегда удобен пушкинский прием субъективно-экспрессивной многопланности. В автобиографических записках все рисуется в плане одной личности, хотя и противоречивой и склонной к внутреннему раздвоению. Но ведь это раздвоение, эта рефлексия направлены не в сторону повествования о внешних событиях, а в сторону внутренних коллизий и колебаний чувств, в сторону аналитического описания состояний и движений души.

Итак, прежде всего перед нами—субъективно выпрямленный, быстрый глагольный стиль повествования, включающего в себе короткие бытовые диалоги в их естественном экспрессивном течении, со всеми их речевыми особенностями. Напр.: «При мне исправлял должность денщика линейский казак. Велев ему выложить чемодан и отпустить извозчика, я стал звать хозяина—молчат; стучу—молчат... Что это? Наконец из сеней выполз мальчик лет 14-ти.

„Где хозяин?"—„Не-ма".—„Как? совсем нету?"—„Совсим".—„А хозяйка?"—„Побигла в слободку".—„Кто же мне отопрет дверь?"—сказал я, ударив в нее ногою. Дверь сама отворилась; из хаты повеяло сыростью. Я засветил серную спичку и поднес ее к носу мальчика: она озарила два белые глаза. Он был слепой, совершенно слепой от природы».

Однако этот быстрый повествовательный стиль иногда замедляется передачей впечатлений и заключений наблюдателя. Напр.: «...он шел так близко от воды, что, казалось, сейчас волна его схватит и унесет; но видно это была не первая его прогулка, судя по уверенности, с которой он ступал с камня на камень и избегал рытвин» (232).

«...то были большею частью семейства степных помещиков: об этом можно было тотчас догадаться по истертым, старомодным сертукам мужей и по изысканным нарядам жен и дочерей» (241).

Исповедь души современного человека осуществляется на фоне трех жизненных эпизодов, восходящих к боевым сюжетам предшествующей литературы, в совокупности своей определяющих отношение «героя нашего времени» к природе и «детям природы», к светскому обществу, к теме судьбы и смерти. Душа раскрывается с разных сторон в потоке переживаемых и заносимых в дневник событий. «Я» современного человека меньше всего похоже на шумный романтический водопад. Романтические страсти и позы с их трагической мишурой—удел Грушницких. В записках Печорина чрезвычайно остро обозначается отход от фразеологии и психологии романтического чувства, от сентиментальных прений и бешеных порывов романтизма. «Полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов: душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью,—

лелеет и наказывает себя как ребенка». На этой почве развивается эготизм современного человека. Неспособный к страстям и бурям, он логически разлагает переживание на его составные элементы. В противоположность романтику, который не может вырваться из вихря страстей и бурных переживаний, современный человек радуется всякому проблеску живого трепетного чувства в своей душе.

«Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса» (256).

«Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания. О, как я обрадовался этому чувству! Уже не молодость ли с своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять, или это только ее прощальный взгляд, последний подарок,—на память?..» (258).

Показательно, что и тут анализ чувства завершается вопросом недоумения, столь характерным для рефлексирующего сознания[58].

История души как литературный жанр должна была опираться не только на стиль повествования и на драматический язык воспроизводимых диалогов, но в гораздо большей степени на метафизический язык, язык психологических наблюдений и интеллектуальных рассуждений, на язык мыслей, заметок и афоризмов.

Однако это психологическое раскрытие души современного человека, в связи с повествованием о трех значительных жизненных эпизодах, происходит как бы постепенно расширяющимися, концентрическими кругами. В «Тамани» лишь эскизно—и притом противоречиво—набросаны общие контуры психологии Печорина и принципы его отношений к природе и «простым воспитанникам природы».

7

«Тамань» в известном смысле является прямым ответом на «Бэлу». Тема «Тамани»—торжество иронии, обращенной к излюбленным романтическим сюжетам и иллюзиям 20-х годов. Все, кроме поступка самого рассказчика, прикрыто дымкой романтической полутайны, которая к концу новеллы реалистически разоблачается. Печорин невольно оказывается автором тонкой литературной пародии.

Новые принципы реалистического изображения рельефнее выступали на фоне старых романтических образов и приемов. Пушкин призывал писателей «чертить новые узоры на старой канве» и сам с поразительной глубиной и разнообразием применял этот творческий метод в «Повестях Белкина», в «Рославлеве», в «Истории села Горюхина», в «Дубровском» и «Капитанской дочке».

Романтические приемы, образы, вся система романтического понимания и отражения действительности в неожиданном реалистическом освещении повертывались к читателю другой стороной: они как бы выворачивались наизнанку[59]. Эта полемическая заостренность художественного стиля напрягала выразительность и смысловую энергию речи. Изложение становилось многозначным. В открывающейся глубине смысловой перспективы мелькали отражения образов, выражений и мотивов, которые уже успели приобрести большое обобщающее значение в духовной культуре. Но в новой реалистической композиции старые символы меняли свое содержание и получали новое культурно-бытовое обоснование. С романтических ходуль они спускались на почву реальной жизни. От этого лишь расширялась и обновлялась присущая им потенция обобщающего отра-

жения и изображения действительности. Так, Лермонтов воспользовался образами «Ундины» Жуковского и гётевой Миньоны в своей «Тамани». Легко найти параллели—прямые и контрастные—между «Ундиной» Жуковского («Старинная повесть. Подражание Ламотт-Фуке») и «Таманью» Лермонтова. Быт и образы мирных контрабандистов у Лермонтова сначала окутаны таинственной дымкой двусмысленных намеков. Уже в начале повести многозначительно звучит предупреждение: там нечисто. «„Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к чорту, только к месту!"—закричал я.—Есть еще одна фатера,—отвечал десятник, почесывая затылок:—только вашему благородию не понравится; там нечисто!".—Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед, и после долгого странствования по грязным переулкам, где по сторонам я видел одни только ветхие заборы, мы подъехали к небольшой хате, на самом берегу моря».

То же двусмысленное указание: «здесь нечисто», еще раз выступает в середине новеллы: «—Да, брат, бог знает, когда мы отсюда уедем!— Тут он еще больше встревожился и, наклонясь ко мне, сказал шопотом:

— Здесь нечисто! Я встретил сегодня черноморского урядника; он мне знаком,—был прошлого года в отряде; как я ему сказал, где мы остановились, а он мне: „Здесь, брат, нечисто, люди недобрые..."».

В «Ундине» Жуковского тот же отзыв слышится о волшебном лесе:

...и слухи
Страшные были об нем в народе; там было нечисто:
Злые духи гнездилися в нем и пугали прохожих
Так, что не смели и близко к нему подходить.

В реалистическом стиле «Тамани» таинственному лесу «Ундины» соответствует небольшая хата на берегу моря—жилище «ундины» и окружающих ее загадочных существ. В «Тамани» у героини нет имени. Она называется «моя ундина»: «И вот вижу, бежит опять вприпрыжку моя ундина» (235); «...вдруг дверь скрипнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся,—то была она, моя ундина!» (236); «Между тем моя ундина вскочила в лодку и махнула товарищу рукою» (239).

Два раза к «ундине» применен образ русалки:

«Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка в полосатом платье, с распущенными косами, настоящая русалка» (234); «Я... не очень удивился, а почти обрадовался, узнав мою русалку. Она выжимала морскую пену из длинных волос своих; мокрая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь» (238).

Образ «Ундины» Ламотт-Фуке и Жуковского отражается в лермонтовской героине так же, как образ «Светланы» Жуковского в Марье Гавриловне из пушкинской «Метели». В образе сказочной «ундины», как известно, представлено существо, которое наполовину состоит из стихийных элементов, из волн, морской пены, свежей прохлады вод и необузданного движения и которое находится в таинственном союзе с беспокойным морем.

Тонкими штрихами Лермонтов поддерживает эту литературную параллель, которой усиливается контраст между реалистическим образом Лермонтова и сказочным символом романтизма. Вот образ ундины в переработке Жуковского:

...Вдруг растворилась настежь
Дверь, и в нее белокурая, легкая станом, с веселым
Смехом впорхнула Ундина как что-то воздушное.
Вдруг, встрепенувшись резвою птичкой, она подбежала...
...она гармонически, тихо запела...
Свежесть цветка, порхливость Сильфиды, изменчивость струйки...
...вертлявый, проказливый нрав и смешные причуды Ундины...
...вдруг, как будто волшебной
Силой какой, что ни было в ней и причуд и беспутных
Выдумок, все забродило и вспенилось...

Те же черты причудливого, беспокойно-подвижного обворожительного образа повторяются и в лермонтовской «ундине».

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ"
Гравюра на дереве А. Фербера, 1938 г.
Литературный музей, Москва

«...целый день она вертелась около моей квартиры: пеньё и прыганье не прекращались ни на минуту. Странное существо!».

«Она вдруг прыгнула, запела и скрылась как птичка, выпугнутая из кустарника».

Русалочий вид контрабандистки, ее связь с морем—все это ведет к образу «ундины». Да и во всей обстановке, окружающей лермонтовскую «ундину», есть явные точки соприкосновения и линии соотношения, иногда контрастного, с сюжетом «Ундины» Ламотт-Фуке и Жуковского. Уединенная избушка на берегу моря, отрезанный морем от цели путешествия странствователь, его роман с «ундиной», ее тяготение к морю, наконец, ее погружение в морскую пену—все это звенья, контрастно переосмысленные и по-иному, реалистически сочетающиеся звенья той же сюжетной цепи, что и в «Ундине» Жуковского.

Но Лермонтов углубляет семантическую перспективу в образе своей контрабандистки новым, внушительным литературным сопоставлением с гётевой Миньоной. В иронической окраске этого сравнения очевидно стремление к сознательному разоблачению романтических образов, лукаво завуалированному женолюбивыми признаниями Печорина.

«Хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное, хотя в ее улыбке было что-то неопределенное, но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения;—и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни»[60].

В основной повествовательно-драматический стиль «Тамани» местами как бы вставлены лирические миниатюры. Они изображают фон действия. Они складываются из форм речи, близких к стиховым. Их поэтичность отражает настроение Печорина, его эстетическое восприятие. Так, вся сюжетная композиция «Тамани», в соответствии с символическими картинами «Ундины» Жуковского, развивается на фоне изменчивого морского пейзажа.

«...и внизу с беспрерывным ропотом плескались темносиние волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, на покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона» (230).

«Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить» (232).

«...предо мной тянулось ночною бурею взволнованное море, и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающего города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся...» (234).

«Месяц еще не вставал, и только две звездочки, как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде. Тяжелые волны мерно и ровно катились одна за другой, едва приподнимая одинокую лодку, причаленную к берегу» (237).

Стиль пейзажа в записках Печорина органически слит с образами и драматической ситуацией.

Так, в отличие от «Тамани» действие повести «Княжна Мери» протекает на фоне горного пейзажа. Печорин импрессионистски вводит читателя в изображение своих настроений посредством своеобразной лирической интродукции, посвященной эмоциональному описанию природы.

Уже в самом начале повести намечен эмоциональный контраст между природой и человеком с его страстями.

«...там, дальше, амфитеатром громоздятся горы всё синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборусом... Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синё—чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?..» (240).

«...белые мохнатые тучки быстро бежали от снеговых гор, обещая грозу; голова Машука дымилась, как загашенный факел; кругом его вились

и ползали, как змеи, серые клочки облаков, задержанные в своем стремлении и будто зацепившиеся за колючий его кустарник. Воздух был напоен электричеством» (255—256). Это—интродукция к сцене первой встречи с Верой.

Пейзажный рисунок в прозе Лермонтова почти всегда символичен. Он не только лирически изображает фон действия, но и символически отражает чувства героя и его представления об ожидаемых событиях.

Именно в таком импрессионистском плане Печорин рисует в «Княжне Мери» картины окружающей природы на пути к месту дуэли. Характерен подбор двойственных образов и красок, символизирующих внутреннее раздвоение Печорина: «...слияние первой теплоты его ⟨солнца⟩ лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня» и т. п.

На этом фоне еще выразительнее выделяется любовь Печорина к природе, обостренная возможной близостью смерти:

«Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!».

И далее перспектива пути символизирует туманное, но, быть может, страшное будущее, ближайшее будущее Печорина. «Там путь всё становился ўже, утесы синее и страшнее, и наконец они, казалось, сходились непроницаемой стеной». И, как всегда у Лермонтова, этот эмоциональный символический пейзаж многозначительно обрывается краткой повествовательной фразой: «Мы ехали молча».

В том же субъективном символическом стиле рисуется пейзаж при повествовании о подъеме дуэлянтов на вершину скалы. Применен тот же прием контрастной двойственности освещения:

«Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльборус на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока. Я подошел к краю площадки и посмотрел вниз, голова чуть-чуть у меня не закружилась: там внизу казалось темно и холодно, как в гробе; мшистые зубцы скал, сброшенных грозою и временем, ожидали своей добычи» (302).

И в том же импрессионистском стиле рисуется природа после дуэли. Субъективное восприятие и переживание природы отражают психическое состояние Печорина:

«Отвязав лошадь, я шагом пустился домой. У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели» (305).

Таким образом, уже в «Тамани» (так же как и в «Княжне Мери») иронические саморазоблачения современного человека, еще не вполне освободившегося из романтического плена, контрастно оттеняются лирической символикой природы, вводящей в понимание сложных противоречий и изменчивых настроений человеческой души.

«Тамань»—это реалистически перелицованная повесть о «деве на скале». «Тамань» не только противостоит повести о Бэле, но и служит контрастным введением к «Княжне Мери».

Тут Лермонтов от разоблачения романтических сюжетов переходит к переоценке «Евгения Онегина» как романа о современном человеке.

8

В ходе событий, в образах действующих лиц повести «Княжна Мери» отражается, как известно, несколько видоизмененный сюжет пушкинского «Евгения Онегина». Он перенесен в другое время и другую обстановку. Пушкинских героев сменили герои нового времени. Эти новые герои лишены той внутренней цельности, которой отличались люди пушкинской эпохи. Жестокая российская действительность николаевского режима выбросила их за борт общественной жизни. Потомок Онегина—Печорин разъеден рефлексией. Он уже не способен отдаться даже запоздалому чувству любви к женщине с той непосредственной страстностью, как Онегин. Пушкинскую Таню сменила Вера, которая все-таки изменила мужу, предавшись Печорину. После же смерти первого мужа она вышла замуж за второго, которого «уважает, как отца—и будет обманывать, как мужа... Странная вещь сердце человеческое вообще, и женское в особенности!». Ленские измельчали еще больше и, начитавшись Марлинского, превратились в Грушницких. Они уже не ездят в Германию за вольнолюбивыми мечтами, а из глуши поместья прямо направляются юнкерами на Кавказ. Пушкинской Ольге в лермонтовской композиции соответствует княжна Мери. Тут кисть Лермонтова углубила и контрастно оттенила бледный пушкинский силуэт. Даже потомка Зарецкого не забыл Лермонтов. Психологическая параллель Зарецкому—драгунский капитан, литературный предок капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского. Все эти образы, нарисованные в новой манере кистью Печорина, обосновавшего на началах скептицизма и материализма тонкий аналитический метод разоблачения своей и чужой душевной жизни, приобрели необыкновенную жизненную полноту и рельефность.

Форма интимной исповеди, излагающей «историю человеческой души», была органически связана с новым методом изображения сложного характера современного человека.

Ведь душа человека обращена одной своей стороной к жизни и ее впечатлениям, т. е. прежде всего к другим людям. Для Печорина это—область наблюдения и эксперимента. Отсюда—тонкая внимательность его к каждому слову, взгляду, к каждому душевному движению окружающих людей. Наблюдения эти и впечатления фиксируются в быстрых записях дневника и иногда подвергаются детальному психологическому исследованию. А драматические сцены, диалогические отрывки воспроизводятся в их естественном, но как бы сгущенном течении.

Другой своей стороной душа обращена к самой себе. И эта сторона ее подчинена психоанализу, самонаблюдению. Тут у Лермонтова выступает метод аналитического разложения чувства или метод драматического воспроизведения внутренней речи, однако в литературно-разговорной обработке ее эллиптического строя. Напр.:

«Возвратясь домой, я заметил, что мне чего-то недостает. Я не видел ее! Она больна! Уж не влюбился ли я в самом деле?.. Какой вздор!» (280).

Общие принципы изображения и психологического освещения других людей в стиле записок Печорина представляют дальнейшее развитие той манеры типически-обобщенного портрета, основанного на остром соче-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К „КНЯЖНЕ МЕРИ"
Рисунок П. Павлинова, 1938 г.
Литературный музей, Москва

тании внешних и внутренних характеристических примет, которая наметилась еще в «Княгине Лиговской». Но стиль записок Печорина более сжат и иронически открыт. Напр.:

«...особенный класс людей между чающими движения воды. Они пьют— однако не воду, гуляют мало, волочатся только мимоходом: они играют и жалуются на скуку. Они франты: опуская свой оплетенный стакан в колодезь кислосерной воды, они принимают академические позы; штатские носят светлоголубые галстуки, военные выпускают из-за воротника брыжжи. Они исповедывают глубокое презрение к провинцияльным домам и вздыхают о столичных аристократических гостиных, куда их не пускают» (241).

Печоринские приемы изучения и изображения чужой душевной жизни гораздо более детализованы. Печорин свободно и быстро читает чувства и настроения на лице[61]. Он видит зерно каждого чувства сквозь тройную оболочку. Экспрессия голоса, лица и тела Печорину понятна во всех ее оттенках. Особенно близок и знаком ему язык глаз.

Напр.: «Между тем княжне мое равнодушие было досадно, как я мог догадаться по *одному сердитому, блестящему взгляду*... *О, я удивительно понимаю этот разговор немой, но выразительный, краткий, но сильный!..*» (267).

«...несколько раз *ее взгляд, упадая на меня, выражал досаду, стараясь выразить равнодушие*...» (252).

«—Вы также переменились,—отвечала она, *бросив на него быстрый взгляд, в котором он не умел разобрать тайной насмешки*» (278).

Ср. также: «...кажется, княжна отвечала на его мудрые фразы довольно рассеянно и неудачно, хотя старалась показать, что слушает его со вниманием, потому что он иногда смотрел на нее с удивлением, стараясь угадать причину внутреннего волнения, изображавшегося иногда в ее беспокойном взгляде...» (268).

«Она мне кивнула головой: во взгляде ее был упрек» (280).

За выражением глаз следует по силе экспрессии улыбка.

«—Не правда ли, я была очень любезна сегодня?—сказала мне княжна с принужденной улыбкой...

Мы расстались.

Она недовольна собой; она себя обвиняет в холодности... О, это первое, главное торжество! Завтра она захочет вознаградить меня. Я всё это знаю наизусть—вот что скучно!» (274).

Нередко говорят о переживании движение, дрожь руки:

«Тусклая бледность покрывала милое лицо княжны. Она стояла у фортепьяно, опершись одной рукой на спинку кресел: эта рука чуть-чуть дрожала» (281).

Приемы печоринского анализа чужой душевной жизни определяются принципом психо-физиологического параллелизма и чтением в душе по выражению лица, по мимике, а главное по глазам. Соответствующие части записок Печорина имеют замедленный темп изложения. В анатомическом описании именные формы преобладают над глагольными. Вместе с тем постоянно подчеркивается субъективизм впечатлений и психологических заключений, основанных на силе предубеждений.

«Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою: как будто, с потерею члена, душа теряет какое-нибудь чувство.

Итак, я начал рассматривать лицо слепого; но что̀ прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?..».

Синтаксис печоринского стиля своими экспрессивными оттенками, порядком слов, сменой конструкций передает эмоциональное отношение повествователя к изображаемым явлениям. Аналитическое описание и рассуждение нередко переходят в драматическое изображение борьбы личных впечатлений и переживаний героя. Они замыкаются цепью вопросов, вызванных внутренней рефлексией.

«Долго я глядел на него с невольным сожалением, как вдруг едва приметная улыбка пробежала по тонким губам его, и, не знаю отчего, она произвела на меня самое неприятное впечатление. В голове моей родилось подозрение, что этот слепой не так слеп, как оно кажется; напрасно я старался уверить себя, что бельмы подделать невозможно, да и с какой целью? Но что̀ делать? я часто склонен к предубеждениям...» (231).

Регистрация внешних проявлений чужого чувства, приоткрывающая завесу над душевной жизнью наблюдаемых лиц, в то же время тонкими оттенками выражения передает эмоциональное отношение к ним самого Печорина. Напр.: «Капитан мигнул Грушницкому, и этот, думая, что я трушу, принял гордый вид, хотя до сей минуты тусклая бледность покрывала его щеки. С тех пор, как мы приехали, он в первый раз поднял на меня глаза; но во взгляде его было какое-то беспокойство, изобличавшее внутреннюю борьбу».

Здесь местоимение этот в применении к Грушницкому носит явный отпечаток презрения, а выражение до сей минуты подчеркивает иронию Печорина.

Читая чувства людей на их лице и проникая в их мысли сквозь оболочку слов, Печорин экспериментирует над окружающими «экземплярами человеческой породы». Он постоянно подчеркивает свою роль внимательного наблюдателя. У тех, кого он «понял», он может по своему произволу вызвать любое чувство. Он играет на душах знакомых людей, как на привычном инструменте. Отсюда в признаниях Печорина—частые описания и разоблачения своей собственной игры, своего притворства. В таком стиле изображаются разговоры Печорина с Грушницким, с которым он играет, как кошка с мышью.

Печорин то поддерживает романтические иллюзии и позы Грушницкого, то по своей прихоти вызывает в нем непосредственные проявления искреннего, не заимствованного аффекта.

«—Я уверен,—продолжал я,—что княжна в тебя уж влюблена.

Он покраснел до ушей и надулся.

О самолюбие! ты рычаг, которым Архимед хотел приподнять земной шар!....

...Я принял серьёзный вид и отвечал ему...

Грушницкий ударил по столу кулаком и стал ходить взад и вперед по комнате.

Я внутренно хохотал и даже раза два улыбнулся, но он, к счастью, этого не заметил» (254—255).

Тот же стиль аналитического наблюдения за внешними проявлениями чувства и тот же метод психологического эксперимента применяются к княжне Мери.

«Но я вас отгадал, милая княжна, берегитесь!..

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ФАТАЛИСТУ“
Рисунок П. Павлинова, 1938 г.
Литературный музей, Москва

В продолжение вечера я несколько раз нарочно старался вмешаться в их разговор, но она довольно сухо встречала мои замечания, и я с притворною досадой наконец удалился. Княжна торжествовала; Грушницкий тоже. Торжествуйте, друзья мои, торопитесь... вам недолго торжествовать!..» (268).

Этим аналитическим методом изучения и понимания чужой душевной связи определяется стиль портрета в записках Печорина.

Портрет Грушницкого рисуется в манере обобщенной типизации, но с подбором ярких индивидуальных признаков. Сначала очень бегло перечисляются внешние приметы Грушницкого («...носит, по особенному роду франтовства, толстую солдатскую шинель. У него георгиевский солдатский крестик. Он хорошо сложен, смугл и черноволос; ему на вид можно дать 25 лет, хотя ему едва ли 21 год»). Затем указывается характеристический жест («Он закидывает голову назад, когда говорит, и поминутно крутит усы левой рукой, ибо правою опирается на костыль»). Это прием внешней, жестовой или мимической, индивидуальной характерности впервые был найден Пушкиным в «Пиковой даме». От Лермонтова он переходит к Л. Толстому. Но Лермонтов, отметив индивидуализирующие признаки персонажа, вслед за тем иронически подводит его под категорию романтических фразеров. Критерий для включения Грушницкого в определенный класс людей отыскивается в склонности его к красивой фразе, в его упоении потоком собственного красноречия. «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто-прекрасное не трогает, и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект—их наслаждение; они нравятся романтическим провинциялкам до безумия... Грушницкого страсть была декламировать: он закидывал вас словами, как скоро разговор выходил из круга обыкновенных понятий; спорить с ним я никогда не мог. Он не отвечает на ваши возражения, он вас не слушает. Только что вы остановитесь, он начинает длинную тираду, повидимому имеющую какую-то связь с тем, что вы сказали, но которая в самом деле есть только продолжение его собственной речи» (242).

Этой общей характеристикой Грушницкого предопределены приемы его изображения. Он рисуется как драматический позер, в терминах актерского ремесла. Печорин иронически разоблачает его позы, его штампованную игру, лишенную внутреннего содержания, оторванную от искреннего, живого чувства. Наивный и простодушно-безвкусный, но «милый и забавный» по своему существу, Грушницкий становится жертвой своего «романтического фанатизма». В его лице Лермонтов задолго до «Обыкновенной истории» Гончарова отразил идеологически опустошенный, выродившийся в формальное искусство красивых поз и пышной декламации романтизм как общественную болезнь 30—40-х годов.

В этом направлении Лермонтов является предшественником Гончарова, Толстого и Тургенева.

Образ Грушницкого динамически раскрывается в печоринском наброске как тонкая портретная индивидуализация эпигонов романтизма, «...которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания». Печорин шаг за шагом разоблачает приемы романтической «игры» Грушницкого:

«...я уверен, что накануне отъезда из отцовской деревни он говорил

с мрачным видом какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так, просто, служить, но что ищет смерти, потому что... тут он, верно закрыв глаза рукою, продолжает так: „нет, вы (или ты) этого не должны знать! Ваша чистая душа содрогнется“» (243); «...когда сбрасывает трагическую мантию...» (243); «В это время дамы отошли от колодца и поровнялись с нами. Грушницкий успел принять драматическую позу с помощию костыля и громко отвечал мне по-французски:

— Mon cher, je haïs les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoutante» (244).

В тех случаях, когда мимика Грушницкого искрення, не фальшива, Печорин не упускает случая (как бы с удивлением) отметить этот факт.

«Выразительное лицо его в самом деле изображало страдание» (245).

В этом стиле психологического изображения внешности особенности и детали костюма, характерные телодвижения приобретают острую выразительность. Достаточно сослаться на описание Грушницкого: «...в полном сиянии армейского пехотного мундира»; «эполеты неимоверной величины были загнуты кверху, в виде крылышек амура; сапоги его скрипели» и т. п.

Ироническое описание приемов игры Грушницкого выставляет еще рельефней его страсть декламировать, произносить «готовые пышные фразы» («фразы из повестей Марлинского»,—как заметил Белинский). Грушницкий высказывается в патетических монологах, стилизованных под язык героев Марлинского. Его излияния полны вопросительных и восклицательных интонаций. Трафаретность этих излияний с самого начала обнажается общей оценкой Печорина и иронической демонстрацией в качестве примера монолога Грушницкого к хорошенькой соседке перед отъездом на Кавказ: «Ваша чистая душа содрогнется! Да и к чему? Что я для вас? Поймете ли вы меня?..[62] и так далее». Это «и так далее» прямо отсылает читателя за продолжением к ходячей романтической литературе. Речь Грушницкого прерывается эмоциональными паузами. Стиль его кишит острыми и красивыми антитезами: «...пьющие утром воду—вялы, как все больные, а пьющие вино повечеру—несносны, как все здоровые» (243). «Их улыбки противоречат их взорам, их слова обещают и манят, а звук их голоса отталкивает» (266).

Пышная фразеология Грушницкого расцвечена поэтическими, эмоциональными сравнениями и приравнениями: «Моя солдатская шинель — как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня».

Речь Грушницкого богата эпитетами-определениями, иногда с противоречивыми смысловыми оттенками. «Здесь моя жизнь протечет шумно, незаметно и быстро, под пулями дикарей» (260).

Нельзя при описании актерства Грушницкого не отметить одной детали. Трагической мантией служит Грушницкому его солдатская шинель, официальная одежда юнкеров. Он щеголяет ею, как модным маскарадным костюмом, и гордо носит ее, хотя и делает вид, что ему мучительна эта «печать отвержения» и «тяжело, как милостыня» участие, ею возбуждаемое. Толстая солдатская шинель для Грушницкого—средство производить романтическое впечатление, внушать иллюзию, что он политический пре-

ступник, борец за правду, разжалованный, сосланный на Кавказ, одинокий и обреченный продолжатель традиций декабристов. Толстая солдатская шинель символизирует социальную опустошенность переродившегося к 40-м годам романтизма. К жалкому щегольству «солдатской шинелью» свелась для романтического позера общественная трагедия политических изгнанников.

Печорин все это разоблачает, иронически прикрываясь фразеологией Грушницкого:

«Он так часто старался уверить других в том, что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился. Оттого он так гордо носит свою толстую солдатскую шинель» (242—243).

Тема солдатской шинели как протекающий образ является в тех случаях, когда Грушницкий изображает себя политическим борцом или социальным отверженником.

«Эта гордая знать смотрит на нас, армейцев, как на диких. И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?

— Бедная шинель!—сказал я усмехаясь...» (244).

Для правильного понимания этих слов необходимо сопоставить реплику Грушницкого с собственным заявлением Печорина, намекающим, видимо, на ссыльных декабристов: «Жены местных властей, так сказать хозяйки вод... менее обращают внимания на мундир, они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум» (241).

Ср.: « — И вы целую жизнь хотите остаться на Кавказе?—говорила княжна.

— Что для меня Россия?—отвечал ее кавалер:—страна, где тысячи людей, потому что они богаче меня, будут смотреть на меня с презрением, тогда как здесь,—здесь эта толстая шинель не помешала моему знакомству с вами...

— Напротив...—сказала княжна, покраснев» (259—260).

Обращают на себя внимание также частые иронические намеки Печорина на эмоциональный ореол, окружавший солдатскую шинель в сознании «русских барышень». Эти намеки подчеркивают позу Грушницкого.

«...Другое дело, если бы я носил эполеты...—Помилуй! да этак ты гораздо интереснее! Ты просто не умеешь пользоваться своим выгодным положением... Да солдатская шинель в глазах всякой чувствительной барышни тебя делает героем и страдальцем.

Грушницкий самодовольно улыбнулся» (254).

«...она с тобой накокетничается вдоволь, а года через два выйдет замуж за урода, из покорности к маменьке, и станет себя уверять, что она несчастна, что она одного только человека и любила, то есть тебя, но что небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой, серой шинелью билось сердце страстное и благородное...» (255).

Печорин, прежде чем выступить активным соперником Грушницкого, намекает ему на то, что солдатская шинель содействует его романтическому

ореолу. «„Откуда?“ — „От княгини Лиговской,—сказал он очень важно.— Как Мери поет...“.

— Знаешь ли что?—сказал я ему:—я пари держу, что она не знает, что ты юнкер; она думает, что ты разжалованный...

— Может быть! Какое мне дело!..—сказал он рассеянно».

И затем в разговоре с княжной Мери Печорин развенчивает Грушницкого, объяснив, что он юнкер.

« — Он, конечно, не входит в разряд скучных...

— Но в разряд несчастных,—сказал я смеясь.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ВАДИМУ“
Рисунок Ю. Оболенской, 1939 г.
Литературный музей, Москва

— Конечно! А вам смешно? Я б желала, чтоб вы были на его месте...

— Что ж? я был сам некогда юнкером, и, право, это самое лучшее время моей жизни!

— А разве он юнкер?..—сказала она быстро и потом прибавила:— а я думала...» (265).

Ср. также окончательное разоблачение Грушницкого в глазах княжны: «А признайтесь,—сказал я княжне,—что, хотя он всегда был очень смешон, но еще недавно он вам казался интересен в серой шинели?..

Она потупила глаза и не отвечала» (278).

Ср. также совет Печорина Грушницкому:

«—Пеняй на свою шинель или на свои эполеты, а зачем же обвинять ее?» (279).

Трафарет романтической игры, воплощенный в образе Грушницкого, контрастно оттеняет предельную правдивость душевной исповеди Печорина.

Вообще в «Княжне Мери» разоблачение правды чувства, скрытой под театральными масками общественного актерства, связано с своеобразным печоринским взглядом на жизнь как на театральную арену и на людей как на действующих лиц жизненной драмы. Образы сценической игры внедряются в разные места художественной композиции.

«...это доставило мне случай быть свидетелем довольно любопытной сцены. Действующие лица находились вот в каком положении» (245).

«...княжне также не раз хотелось похохотать, но она удерживалась, чтоб не выйти из принятой роли: она находит, что томность к ней идет—и, может быть, не ошибается» (267).

Остроту внутреннего раскрытия образа Печорина усиливает образ его искаженного психического двойника—доктора Вернера. Правда, в образе Вернера несколько сгущены профессиональные краски («Он скептик и матерьялист, как все почти медики, а вместе с этим и поэт, и не на шутку,—поэт на деле всегда и часто на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов»).

Но это—очень тонкая деталь, рельефнее обрисовывающая внутреннюю силу и последовательность печоринского нигилизма: медицинский скептицизм и материализм Вернера более теоретичен и бесплоден, чем идеологический скептицизм и материализм самого Печорина, оправдываемый его поведением. Печорин всегда, когда ему этого хочется, пользуется своим знанием людей. Вернер же «...изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа, но никогда не умел он воспользоваться своим знанием: так иногда отличный анатомик не умеет вылечить от лихорадки!» (247).

Психологизм Печорина физиологичен. Психические свойства, чувства и страсти выводятся им из анатомических и физиологических предрасположений. Так, дав яркую, основанную на контрастах психологическую характеристику доктора Вернера, Печорин, как всегда, ставит ее в параллель с описанием внешних анатомических признаков Вернера: «...в сравнении с туловищем голова его казалась огромна: он стриг волосы под гребенку, и неровности его черепа, обнаженные таким образом, поразили бы френолога странным сплетением противоположных наклонностей» (248).

Образ доктора Вернера играет сложную роль в композиции повести. Отражая и оттеняя демонический облик Печорина, он содействует живому, драматическому раскрытию внутренней логики печоринского психологического анализа. Печорин и Вернер как психологические двойники, как «умные люди» в разговоре друг с другом демонстрируют аналитический метод понимания сокровенных мыслей по одному слову.

«...мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга; одно слово—для нас целая история» (249).

И далее в форме оживленного диалога дается примерный анализ скрытого «подтекста» одной реплики Печорина (психологически обоснованного предложения «рассказывать новости»). Этот анализ сводится к выделению

двух идей, скрытых в галиматье Печорина, и четырех психологических мотивов сделанного им предложения.

В самом перебое реплик, когда один из партнеров подхватывает и продолжает мысль другого или ироническими вопросами демонстрирует знание «всех живых струн человеческого сердца», отражается этот процесс чтения в душах друг друга.

Понятно, что эти новые приемы реалистического, углубленно психологического изображения, мотивированные мировоззрением Печорина, внутренним складом его личности, не вязались с привычным сентиментально-романтическим представлением о структуре личности. Кроме того, современников поражало своеобразие идейного освещения человеческих характеров и социальных отношений в «Герое нашего времени» Лермонтова. Все это воспринималось даже как сознательное разрушение пушкинской манеры изображения.

Характерно суждение П. А. Плетнева: «Признаюсь, никогда не ожидал я, чтобы человек с талантом, как Лермонтов, был до такой степени утомителен и даже несносен, как он в своей княжне Мери. Все тут лица ни на что не похожи,—из рук вон, как говорится. И все это сделано для того, что Лермонтов почитает за верх ума презрение к женитьбе»[63]. Сближая имена Лермонтова и Белинского, Плетнев в другом письме к Я. К. Гроту иронически заявляет, что лишь Лермонтов, по воззрению Белинского, «везде верен одной высоко-философской идее: ругать и презирать человечество в виде произвольно сотворенных им уродов»[64].

В самом деле, скептический эгоизм современного человека в изображении Лермонтова побуждал его «смотреть на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую душевные силы». Отсюда вытекает парадоксальное применение тонкой наблюдательности Печорина. Он подмечает все проявления чужой душевной жизни для того, чтобы ими воспользоваться в нужный момент, чтобы испытать свои душевные силы или чтобы удовлетворить свое любопытство экспериментатора.

На этом фоне возникали парадоксальные и неожиданные контрасты в психологическом освещении чужих переживаний и страстей.

Так, экспериментальное отношение Печорина к чувствам той женщины, любви которой он добивается, совершенно ломало привычные эмоциональные представления о любовных сценах и о языке «страсти нежной». Описание же соответствующих психологических экспериментов в дневнике производилось изящным, но бесстрастно-деловым стилем изложения, протокольно регистрирующим слова и действия испытуемого субъекта. Эти тонкие психологические эксперименты и наблюдения парадоксально приурочивались к наиболее патетическим, трогательным ситуациям. Напр.:

«Я не обращал внимания на ее трепет и смущение, и губы мои коснулись ее нежной щечки; она вздрогнула, но ничего не сказала; мы ехали сзади: никто не видал. Когда мы выбрались на берег, то все пустились рысью. Княжна удержала свою лошадь; я остался возле нее; видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни слова—из любопытства. Мне хотелось видеть, как она выпутается из этого затруднительного положения».

Княжна Мери говорит взволнованно и прерывисто—то голосом, «в котором были слезы», то «голосом нежной доверенности» и, наконец, обра-

щается к Печорину с просьбой: «Отвечайте, говорите же, я хочу слышать ваш голос!..». «В последних словах было такое женское нетерпение, что я невольно улыбнулся; к счастью, начинало смеркаться... Я ничего не отвечал.

— Вы молчите?—продолжала она:—вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю?..

Я молчал...» (285—286).

С образа женщины совлекается романтический ореол.

«...я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает».

Показательна ирония, облекающая романтическую метафору, прикрепленную к женщине,—ангел (ср. образ Ольги в «Вадиме»). Этот образ является в фразеологии Грушницкого:

«...это просто ангел!

— Отчего?—спросил я с видом чистейшего простодушия.

— Разве ты не видал?

— Нет, видел: она подняла твой стакан. Если б был тут сторож, то он сделал бы то же самое, и еще поспешнее, надеясь получить на водку» (246).

А от себя Печорин заявляет: «С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают (за что им глубочайшая благодарность), их столько раз называли ангелами, что они в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом» (284).

В записках Печорина дается теоретическое обоснование нового метода изображения женщины и ее психологии и излагаются основы парадоксальной диалектики женского ума, опрокидывающей все общепризнанные правила логики. Демонстрируются два типа логических связей—обыкновенный и женский.

«Я не должна его любить, ибо я замужем; но он меня любит,—следовательно...

Тут несколько точек, ибо рассудок уже ничего не говорит, и говорят большею частью: язык, глаза и, вслед за ними, сердце, если оное имеется».

Легко увидеть здесь явный полемический выпад против пушкинского метода изображения женской души. Пушкинская Татьяна чувствует и мыслит не по женскому, а по обыкновенному способу:

«Этот человек любит меня; но я замужем: следовательно, не должна его любить».

Эти принципы парадоксального понимания чужой душевной жизни, эти приемы аналитического изображения типических характеров современности не только открывали новую сторону живой действительности, не только способствовали более глубокому и непредубежденному ее осмыслению, но и ярче освещали центральный образ самого «Героя нашего времени».

9

В дневнике Печорина элегический стиль раннего романтизма превратился в свою противоположность. Как будто общие схемы господствующего настроения те же: рано увядшая молодость, охлажденная душа, живу-

щая «привычками сердца», воспоминания о «юности сердца». Но весь строй фразеологии и скрытой под ней идеологии чувства изменился.

Пышную романтическую фразеологию чувства заменяет стиль психологического писания, однако довольно своеобразного свойства. Душа зрелая, угасшая для страстей, живет чувствами-идеями. Сами «страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии». Новый стиль психологического описания воспроизводит диалектику развития и сочетания идей-чувств. Чувства развиваются парадоксально. Они сливаются в противоречивый сплав и вызывают друг друга по контрасту. «Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого» (271). Отсюда самый стиль психологического описания полон парадоксов и афоризмов, поражающих неожиданным сближением психологических понятий. Эти парадоксы и афоризмы облекаются чаще всего в форму вопросов. Ведь душа современного человека—цепь нерешенных или праздных вопросов. В ней рефлексия, анализ подавляют непосредственное переживание, и она по-новому определяет и классифицирует психические состояния. В языке психологических описаний это новое понимание сущности разных переживаний выражается обилием предложений, имеющих вид логического определения, номинативного суждения. Напр.:

«...честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие—подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха—не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права,—не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастие? Насыщенная гордость» (271).

В стиле Лермонтова (так же как и Стендаля) изображение чувства обусловлено той идеей, которая примешивается к его переживанию и ломает внутреннее единство и цельность эмоции. В зависимости от точки зрения субъекта любое чувство может быть сдвинуто со своих традиционных позиций и функционально сближено с другим рядом переживаний. Тогда меняется самое содержание переживания. Возникает своеобразный метод идеологического смещения эмоциональных понятий. Изображение чувства становится парадоксально-двойственным. В каждом переживании открывается примесь других, непосредственно не связанных с ним переживаний и точек зрения.

Двигаясь по той или иной цепи идей, чувство может или изменить свое прямое течение или даже превратиться в свой антитезис. Этот путь возможного развития чувства демонстрируется экспериментом Печорина над Вернером перед отправлением к месту дуэли.

«—Отчего вы так печальны, доктор?—сказал я ему.—Разве вы сто раз не провожали людей на тот свет с величайшим равнодушием? Вообразите, что у меня желчная горячка; я могу выздороветь, могу и умереть; то и другое в порядке вещей; старайтесь смотреть на меня, как на пациента, одержимого болезнью, вам еще неизвестной,—и тогда ваше любопытство возбудится до высшей степени; вы можете над мною сделать теперь несколько важных физиологических наблюдений... Ожидание насильственной смерти не есть ли уже настоящая болезнь?

Эта мысль поразила доктора, и он развеселился» (297).

Душе, лишенной страстей и не находящей применения своим внутренним силам, необходимы сильные жизненные впечатления. В этом аспекте происходит переоценка ценностей и парадоксально меняются точки зрения на все то, что может взволновать кровь. Именно в атмосфере борьбы напряженнее всего могут проявиться внутренняя сила души и ее власть над другими. «...я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда на стороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерение, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть всё огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов—вот что я называю жизнью» (280).

Обнажая свою душу, Печорин останавливается и на таких «неизъяснимых», демонических, контрастных переживаниях, интерес к которым впервые был пробужден поэтикой романтизма, как, напр., наслаждение всем тем, что гибелью грозит, упоение чужими страданиями и т. п. Тут Лермонтов подготовляет путь Достоевскому. Печоринский стиль в изображении этих переживаний намеренно далек от неопределенно-метафорической фразеологии романтизма. Он склоняется к живой фамильярной речи (иногда с отголосками галлицизмов), и его образы приобретают конкретную рельефность реалистического описания. «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет» (270).

Суммарное описание «необъятного» наслаждения иллюстрируется затем частным эпизодом из отношений Печорина к княжне Мери. Романтический образ Вампира здесь получает почти ироническое освещение, особенно от контрастного сопоставления его с репутацией доброго малого. Само изображение состояния Мери основано на контрасте между мнением поверхностного наблюдателя и точной медицинской диагностикой Печорина. «До самого дома она говорила и смеялась поминутно. В ее движениях было что-то лихорадочное; на меня не взглянула ни разу.—Все заметили эту необыкновенную веселость. И княгиня внутренно радовалась, глядя на свою дочку; а у дочки просто нервический припадок: она проведет ночь без сна и будет плакать. Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение: есть минуты, когда я понимаю Вампира... А еще слыву добрым малым, и добиваюсь этого названия!» (286).

Этот метод бесстрастного анализа переживаний, рассудочной перегруппировки чувств, их идеологической переоценки раскрывается (это типично для лермонтовского приема обнажения диалектики души с ее категориями рассудка) самим Печориным в беседе с Вернером:

«Из жизненной бури я вынес только несколько идей—и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» (298—299).

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“
Автолитография Д. Павлинова, 1940 г.
Собственность художника, Москва

Ссылка на это внутреннее раздвоение подчеркивает, что к осмыслению и изображению собственных своих переживаний Печорин применяет тот же метод психологического эксперимента и идеологической переоценки, как и к чужим людям. Ведь тут принципиальной разницы в объекте психологического наблюдения и условиях его нет. Самонаблюдение для Печорина—тот же процесс объективного наблюдения над «другим человеком». Правда, себя Печорин знает, но ведь он так же хорошо «понял» Грушницкого, «разгадал» княжну Мери, знает, как своего двойника, доктора Вернера. Разница в одном: душевный мир этих лиц он рисует в профиль, свой же—en face.

При воспроизведении своих переживаний Печорин сначала точно называет поступок или чувство, иногда даже подчеркивает откровенную наготу своих признаний. Затем, подвергая их анализу, разъясняет их возникновение или их функции в строе своего характера. Иногда переживание сразу же определяется как сложное, чаще всего двойственное; тогда его состав непосредственно раскрывается в его противоречивой сложности. Иногда же в процессе дальнейшего анализа того же переживания оказывается, что оно неоднородно, что к одному чувству примешивается другое, более низменное, нередко даже вступающее в конфликт с первым. Предельная искренность этих самопризнаний, не рассчитанных на чужого человека, на «читателя», неоднократно обнажается. Вот типичный анализ чувств и внутренних мотивов поведения в стиле Печорина:

«Я лгал; но мне хотелось его побесить. У меня врожденная страсть противоречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдает меня крещенским холодом, и, я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя. Признаюсь еще, чувство неприятное, но знакомое пробежало слегка

в это мгновение по моему сердцу: это чувство— было зависть; я говорю смело «зависть», потому что привык себе во всем признаваться» (246).

«Я вернулся домой, волнуемый двумя различными чувствами. Первое было грусть. За что они все меня ненавидят?—думал я.—За что? Обидел ли я кого-нибудь? Нет. Неужели я принадлежу к числу тех людей, которых один вид уже порождает недоброжелательство? И я чувствовал, что ядовитая злость мало-по-малу наполняла мою душу» (288).

В связи с этим раздвоением чувств-страстей при объяснении душевной жизни чаще всего применяется прием вопросительно-разделительного перечисления. Возможные внутренние мотивы того или иного психологического явления выстраиваются в логическую цепь разделительных предложений (с союзами ли—или-или), которые затем и облекаются в форму вопросов.

«Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины; наоборот, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это?—оттого ли, что я никогда ничем очень не дорожу, и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером?» (257).

«Из чего я хлопочу? Из зависти к Грушницкому? Бедняжка! он вовсе ее не заслуживает. Или это следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожать сладкие заблуждения ближнего?..» (270).

Наиболее полно лермонтовский метод изображения душевной жизни проявился в описании переживаний Печорина после получения письма Веры. Сначала Печорин представляет внутреннюю борьбу своих чувств, сочетая повествовательные фразы с отражениями своей внутренней речи. Эти эмоциональные колебания стиля выражаются отчасти сменой и перебоями синтаксических форм, отчасти подбором аффективной лексики. «Я скакал, задыхаясь от нетерпения. Мысль не застать ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце».

Повествование здесь резко перескакивает в область внутренней речи Печорина, воспроизводя как бы крик его сердца: «Одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку...».

Вслед за этим опять переход к повествованию, однако обостренному эмоциональными восклицаниями, которые подчеркивают невыразимую сложность переживания.

«Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете,—дороже жизни, чести, счастья! Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей...».

Затем с предельным лаконизмом изображаются гибель коня и отчаяние обессиленного Печорина. «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий».

Силу этого аффекта символически выражает характерная по откровенности признания фраза:

«...и если бы в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Но «другой человек» в душе Печорина не умирает от отчаянья. Замолкший рассудок, освеженный ночной росой и горным ветром, приводит мысли в обычный порядок, и рефлексия снова вступает в свои права. Развивается цепь вопросов.

«...я понял, что гнаться за погибшим счастием бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно?—ее видеть?—зачем? не всё ли кончено между нами?».

Понятно, что, доведя эту цепь идей до логического конца, рассудок эмоционально возвращается к анализу только-что пережитого аффекта: «Мне однако приятно, что я могу плакать!».

Но голос другого человека, живущего в душе Печорина, тут же скептически подсказывает материалистически-медицинское, психо-физиологическое объяснение этому факту воскрешения живого чувства. «Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок».

В связи с этим возрождаются полное душевное равновесие и ирония рефлексирующей личности:

«Всё к лучшему! это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. Плакать здорово, и потом, вероятно, если б я не проехался верхом и не был принужден на обратном пути пройти пятнадцать верст, то и эту ночь сон не сомкнул бы глаз моих».

И весь этот психологический пассаж заключается точной деловой отметкой, эффектно заостренной глубоко ироническим сравнением: «Я возвратился в Кисловодск в пять часов утра, бросился на постель и заснул сном Наполеона после Ватерлоо».

Так как в печоринском понимании чувства—те же идеи, а форма идеи—действие, то анализ переживаний сразу же от определения чувств и их внутренних мотивов переходит к изображению побуждений, которые затем превратятся в действия. Уединенные монологи и внутренняя речь героя в связи с этим приобретают яркую аффективную окраску:

«Берегитесь, господин Грушницкий! говорил я, прохаживаясь взад и вперед по комнате: со мной этак не шутят. Вы дорого можете заплатить за одобрение ваших глупых товарищей. Я вам не игрушка!» (288).

Самыми поразительными страницами исповеди Печорина являются те, которые представляют собою «внутренний монолог», стенограмму душевной жизни. Правда, эта стенограмма в дневнике Печорина литературно обработана. Она далека еще от передачи той естественной хаотичности и символической глубины индивидуального внутреннего мышления, которую постиг и выразил Л. Толстой. Но в печоринском дневнике уже намечается принцип алогизма внутренней жизни, прикрытый терминами—предубеждение и предчувствие. Когда Печорин отдается непосредственному течению потока сознания и переводит на литературный язык своего дневника отдельные выхваченные из этого потока чувства и мысли, тогда его психологическая стенограмма становится самообвинением. Печорин перестает быть скептиком, материалистом и магнетизером. В темных волнах душевного потока начинается брожение предчувствий и предубеждений. Тут внутреннее раздвоение Печорина сказывается

особенно остро. Борются как бы два голоса. Один недоумевает, спрашивает, колеблется и обвиняет; другой логически расчленяет психологическую проблему, описывает ее идейную суть и побуждает к действию, т. е. предлагает решение. Эта борьба выражается в приемах перехода от одной мысли к другой, в характере синтаксических конструкций. Вот этот диалог внутренних голосов в записи от 25 июня:

«Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?.. Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе. Другой бы на моем месте предложил княжне son coeur et sa fortune».

Другой голос: «...но над мною слово ж е н и т ь с я имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться—прости любовь! мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам».

Первый голос: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие... Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей... Признаться ли?..».

Второй голос: «Когда я был еще ребенком...» и т. п.

В печоринской записи внутренней речи поражают крутые аффективные переходы, неожиданные сломы чувств и мыслей. Они должны были казаться особенно странными на фоне предшествующей традиции литературных монологов. Ведь у Гоголя алогические сломы и изгибы речевого движения были рассчитаны лишь на комическое впечатление и оставались психологически немотивированными. Напротив, в лермонтовском внутреннем монологе обостренный драматизм и повышенная аффективность речи должны были символизировать порывистое, беспокойное кружение уединенных мыслей, не искаженных и не приглаженных логикой искусственного литературного представления.

«Два часа ночи... не спится... А надо бы заснуть, чтоб завтра рука не дрожала. Впрочем на шести шагах промахнуться трудно. А! г о с п о д и н Г р у ш н и ц к и й! ваша мистификация вам не удастся... мы поменяемся ролями: теперь мне придется отыскивать на вашем бледном лице признаки тайного страха. Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов? Вы думаете, что я вам без спора подставлю свой лоб... но мы бросим жеребий!.. и тогда... тогда... ч т о е с л и е г о с ч а с т ь е п е р е т я н е т? если моя звезда наконец мне изменит?.. И н е м у д р е н о: она так долго служила верно моим прихотям.

Ч т о ж? у м е р е т ь, т а к у м е р е т ь! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я—как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Н о к а р е т а г о т о в а... п р о щ а й т е!..» (295—296).

Психологическое раздвоение Печорина, ярко сказывающееся и в строе его внутренней речи, допускает возможность тех же экспериментов с собой и над собой, что и над другими. Применяясь к ситуации, он иногда разыгрывает ту или иную роль, обещающую много интересных наблюдений и побочных переживаний. Иногда эта игра превращается в психологические опыты над внутренними силами, заложенными в душе самого Печорина. Все это создает парадоксально-обнаженный стиль изображения,

поражающий индивидуальной странностью и контрастностью экспрессивных красок.

Так, перед княжной Мери Печорин не раз играет роль романтика отчаянья, и его речь приобретает признаки литературной стилизации. Печорин тогда говорит стилем байронических героев, которыми увлекалась княжна Мери. Таков монолог Печорина перед Мери на пути к Провалу. Он построен по симметричной схеме психологических контрастов и антитез и, при всей его демонически-печоринской окраске, носит отпечаток романтического стиля школы Марлинского:

КАДР ИЗ ФИЛЬМА „БЭЛА"
Госкинпром Грузии, 1927 г.

«Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали—и они родились. Я был скромен—меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен» и т. п.

Любопытно, что этому монологу предшествует ремарка, подчеркивающая игру Печорина: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко-тронутый вид...».

Еще ярче эта намеренная стилизация под Грушницкого обнаруживается в реплике Печорина, когда он «пробрался в гостиную» к княжне:

«Я остановился, взявшись за ручку двери, и сказал:—...Я поступил как безумец... Зачем вам знать то, что происходило до сих пор в душе моей? Вы этого ни-

когда не узнаете, и тем лучше для вас. Прощайте» (281). Ср. ироническое воспроизведение воображаемого разговора Грушницкого с хорошенькой соседкой: «Нет, вы (или ты) этого не должны знать!.. Да и к чему? Что я для вас? Поймете ли вы меня?» и т. д.[65].

Тот же прием психологического эксперимента применен и к рассказу о дуэли. Печорин изображает себя всецело поглощенным наблюдениями над Грушницким. Поэтому изложение душевных переживаний самого Печорина почти исключено, вернее, оно ограничивается лишь обозначением тех чувств, которые вызывало в нем поведение противника. Прежде всего Печорин поддерживает уверенность Грушницкого, будто он не знает о заговоре против себя, о неравных для себя условиях дуэли, и подмечает, как реагирует Грушницкий на его притворные реплики. Вся внутренняя борьба Грушницкого драматически воспроизводится, в ее оттенках и переливах.

« — Мы будем стреляться.

Я пожал плечами.

— Пожалуй; только подумайте, что один из нас непременно будет убит.

— Я желаю, чтобы это были вы...

— А я так уверен в противном.

Он смутился, покраснел, потом принужденно захохотал» (299—300).

Затем Печорин сознательно ставит Грушницкого в положение убийцы и внимательно следит, как тот относится к его предложению. Аналитически раскрываются все возможности действия, предоставленные Грушницкому.

«Пожалуй,—сказал капитан, посмотрев выразительно на Грушницкого, который кивнул головой в знак согласия. Лицо его ежеминутно менялось. Я его поставил в затруднительное положение. Стреляясь при обыкновенных условиях, он мог целить мне в ногу, легко меня ранить и удовлетворить таким образом свою месть, не отягощая слишком своей совести; но теперь он должен был выстрелить на воздух, или сделаться убийцей, или наконец оставить свой подлый замысел и подвергнуться одинаковой со мной опасности. В эту минуту я не желал бы быть на его месте. Он отвел капитана в сторону и стал говорить ему что-то с большим жаром; я видел, как посиневшие губы его дрожали; но капитан от него отвернулся с презрительной улыбкой» (301).

Внутреннее же состояние самого Печорина раскрывается, с одной стороны, драматически—его репликами и физиологическим описанием Вернера («Дайте пощупать пульс!.. О-го! лихорадочный!.. но на лице ничего не заметно... Только глаза у вас блестят ярче обыкновенного...»). С другой стороны, обостренное восприятие Печорина символически характеризуется таким эпизодом, многозначительность которого для Печорина легко могла быть понята в свете предшествующих его рассуждений о предчувствиях и предубеждениях:

«Вдруг мелкие камни с шумом покатились нам под ноги. Что это? Грушницкий споткнулся; ветка, за которую он уцепился, изломилась, и он скатился бы вниз на спине, если б его секунданты не поддержали.

— Берегитесь!—закричал я ему:—не падайте заранее; это дурная примета. Вспомните Юлия Цезаря!» (301).

Все описание дуэли приобретает экспрессивную остроту оттого, что оно бесстрастно. Воспроизводя обрывки разговоров, оно сверх того изображает лишь последовательный ход наблюдений и экспериментов Печорина над Грушницким.

«Я решился предоставить все выгоды Грушницкому; я хотел испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда всё устроилось бы к лучшему; но самолюбие и слабость характера должны были торжествовать...».

Вместе с тем с полной обнаженностью раскрываются и задние мысли и расчеты Печорина, эгоистическая подкладка этой игры его с судьбою.

«Я хотел дать себе полное право не щадить его, если бы судьба меня помиловала. Кто не заключал таких условий с своею совестью?».

Ср. раньше о Грушницком: «...он мог... удовлетворить таким образом свою месть, не отягощая слишком своей совести» (301).

Внутренние колебания Грушницкого, его погруженность в свои мысли подчеркиваются и подбором сравнений, символически намекающих на зависимость слабовольного героя от друга своего, штабс-капитана.

«Решотка!—закричал Грушницкий поспешно, как человек, которого вдруг разбудил дружеский толчок» (302).

Между тем сам Печорин, аналитически взвесив внутреннюю борьбу Грушницкого, сознательно стремится обострить ее и тем увеличить свои шансы на победу и обеспечить себе право убийства.

«Вы счастливы,—сказал я Грушницкому:—вам стрелять первому! Но

КАДР ИЗ ФИЛЬМА „БЭЛА"
Госкинпром Грузии, 1927 г.

помните, что если вы меня не убьете, то я не промахнусь—даю вам честное слово.

Он покраснел; ему было стыдно убить человека безоружного; я глядел на него пристально; с минуту мне казалось, что он бросится к ногам моим, умоляя о прощении; но как признаться в таком подлом умысле?.. Ему оставалось одно средство—выстрелить на воздух; я был уверен, что он выстрелит на воздух! Одно могло этому помешать: мысль, что я потребую вторичного поединка» (302).

Бросается в глаза неоднократное упоминание о пристальном, всматривающемся взгляде Печорина:

«Я несколько минут смотрел ему пристально в лицо, стараясь заметить хоть легкий след раскаяния. Но мне показалось, что он удерживал улыбку» (303).

И далее до конца изображение дуэли сводится к подробному описанию печоринских экспериментов. При этом в повествовании Печорина все время перевешивает тот «человек», который «мыслит и судит». И только в то время, как Грушницкий целился в него, в Печорине пробуждается и та половина его существа, которая чувствует... «Он целил мне прямо в лоб... Неизъяснимое бешенство закипело в груди моей» (303). Печорин становится господином положения. Сложное описание противоречивых переживаний контрастно предшествует драматической развязке...

«...и вот он остался один против меня. Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого рода чувство кипело тогда в груди моей: то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такою уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить как собаку, ибо раненый в ногу немного сильнее я бы непременно свалился с утеса» (303).

В тот же круг выражений и образов, связанных с представлением о бесчувственно-рефлексирующей половине Печорина, входит и формула суда над Грушницким:

«Следующие слова я произнес нарочно с расстановкой, громко и внятно, как произносят смертный приговор...» (304).

10

Образ Печорина остался бы незавершенным и ирония исторической обреченности «героя нашего времени» не приобрела бы трагического колорита, если бы не было «Фаталиста». В этой новелле образ Печорина окружается символическим ореолом рока, судьбы. Печорин бросает вызов смерти и выходит победителем из экспериментальной игры с судьбой.

В связи с этой темой судьбы образ Печорина приобретает черты типического символа всего современного ему поколения: «А мы, их жалкие потомки, скитающиеся на земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастия, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни на-

дежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми, или с судьбою». (Ср. образы лермонтовской «Думы» и публицистический стиль Чаадаева.)

На этом идеологическом фоне эффектно выступает парадоксальное решение злободневного вопроса русской общественной жизни 30—40-х годов—об убеждениях как об основном атрибуте развитой, интеллигентной личности.

Тема судьбы, идея фатализма тем глубже входила в композицию кавказской повести, что она органически сливалась с «азиатским миросозерцанием», по представлению людей того времени. А. А. Краевский вспоминал такие слова Лермонтова о России и русских: «Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французами? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского миросозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне, там на Востоке тайник богатых откровений»[66].

Но и независимо от этого идеи и образы рока, судьбы, предопределения составляли одно из существенных художественных звеньев в цепи поэтических откровений романтизма. Так, Марлинский не раз возвращался к теме фатализма и разрешал ее в боевом романтическом плане. Его герои бросают вызов судьбе:

«...Кто кует судьбу, как не мы сами!.. Наш ум, наши страсти, наша воля—вот созвездие путеводное, вот властители, планета нашего счастья!.. Не поклонюсь я этому слепому истукану, воздвигнутому на костях человеческих, не устрашусь призрака, которого изобрели злодеи, чтобы выдавать свои замыслы орудиями рока, и которому верят слабодушные для того, что в них нет решительности действовать самим. Верить фатализму—значит не признавать ни греха, ни добродетели, значит сознаваться, что мы бездушные игрушки какой-то неведомой нам силы, что мы цветы на потоке жизни, как перекати-поле, носимое по прихоти ветра?» («Свидание»)[67].

Но среди разветвлений романтизма была и немецкая фаталистическая школа. О ней с осуждением писал Белинский в рецензии на перевод фантастической повести Гауфа «Отелло» (1835): «Фаталисты лишают человека свободной воли, делают его рабом и игрушкою какой-то неотразимой, враждебной и грозной силы, и наконец ее жертвою. Кому не известно „Двадцать-Четвертое Февраля“ Вернера, „Прародительница“ Грильпарцера, многие повести Тика и других? Гофман не принадлежит к этой школе; фаталистическое и фантастическое не одно и то же. У Гофмана человек бывает часто жертвою своего собственного воображения, игрушкою собственных призраков, мучеником несчастного темперамента, несчастного устройства мозга, но не какой-то судьбы, перед которою трепетал древний мир и над которою смеется новый»[68].

Но тема судьбы и предопределения приобретала особенное значение в идеалистическом мировоззрении, в кругу убеждений передовых представителей русского общества 30—40-х годов, чувствовавших свою обреченность, свою ненужность в условиях николаевского режима. Н. В. Станкевич писал Неверову 15 февраля 1835 г.:

«Действительность беспрестанно дает нам знать, что она действительность, а мы все ждем чудес... Я стыдился этого направления, я думал,

что это следствие нашей неестественной жизни, убитого организма и убитой души... но люди молодые, свежие, в которых поселилась искра божия, страждут тем же недугом... как неистребимо это суеверное упование на судьбу, которая холодно и неумолимо разрушает лучшие мечты наши! И каждый удар ее невольно стараешься объяснить какою-нибудь благою целью... И, может быть, в самом деле, ведет она, но ее руководством пользуются те, которые переживают нас; ее забота в том, чтоб мы не вырывались из звеньев этой цепи, которую кует она от первого человека,—и это еще лучшая участь быть ее орудием... Впрочем в экономии природы всякая дрянь есть необходимость, и если мы будем дрянь, то она и этим воспользуется, точно как пользуется нашим счастием, страданием, нравственностью и безнравственностью»[69].

Для Печорина тема судьбы является центральной проблемой самосознания.

Печорин изображается игрушкой судьбы и вместе ее орудием. Он возмущает мирное течение жизни, превращая ее в водоворот событий. Уже в «Тамани» обозначается эта тема:

«Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» (239).

В «Княжне Мери» эта же тема углубляется:

«Я шел медленно; мне было грустно... Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле—разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?..» (277).

В «Фаталисте» все вращается вокруг темы судьбы, предопределения. Лермонтов применяет здесь пушкинский принцип разноплоскостных отражений и вариаций центрального образа. По разным направлениям, по разным сознаниям в развитии сюжета происходят всплески и отражения одной и той же темы судьбы. Эта тема находит разное фразеологическое выражение в языке разных персонажей новеллы. Быстрое развертывание сюжета в композиции «Фаталиста» всецело подчинено принципу разностороннего освещения все той же проблемы предопределения. Симметрично располагаются однородные ситуации, но с противоположным идеологическим разрешением их. Параллелизмы, контрасты, разные виды неполных соответствий,—все эти средства художественного варьирования одних и тех же образов концентрируют внимание на одной теме, повертывающейся к читателю то одной, то другой стороной.

Так же как в «Пиковой даме» Пушкина—тема трех верных карт, в «Фаталисте» тема судьбы человека сначала появляется в разговоре после карточной игры:

«...разговор, против обыкновения, был занимателен. Рассуждали о том, что мусульманское поверье, будто судьба человека напи-

сана на небесах, находит и между нами, христианами, многих поклонников; каждый рассказывал разные необыкновенные случаи pro и contra» (312).

«—Всё это вздор!—сказал кто-то:—где эти верные люди, видевшие список, на котором означен час нашей смерти?.. И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?» (313).

«Событие развертывается из идеи, как растение из зерна» (Белинский).

КАДР ИЗ ФИЛЬМА „МАКСИМ МАКСИМЫЧ"
(Сцена из „Фаталиста")
Госкинпром Грузии, 1927 г.

Из разговора возникает трагический эпизод, иллюстрирующий предопределение.

Вулич имел «вид существа особенного, неспособного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи» (313).

«...я вам предлагаю испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнию, или каждому из нас заране назначена роковая минута...» (314).

Печорин как человек, склонный к предчувствиям и предубеждениям, уже на лице Вулича читает его судьбу. Таким образом, Печорин как будто склоняется к вере в предопределение.

«...мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его. Я замечал, и многие старые воины подтверждали мое замечание, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть ка-

кой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться» (315).

Однако это предчувствие или предсказание, повидимому, не осуществляется. И вопрос о предопределении остается не вполне решенным.

После опыта Вулича между Вуличем и Печориным происходит такой разговор:

« — А что̀? вы начали верить предопределению?

— Верю; только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...» (316).

Но вера современного человека, равнодушно переходящего от сомнения к сомнению, так же неопределенна и зыбка, как и неверие. Она не превращается в убеждение. В связи с этим повесть о фаталисте тут (как бы на стыке двух глав) пересекается лирическим отступлением, включающим в себя и лирический пейзаж, иронически связанный с темой предопределения и с образами тех цельных и сильных людей, которые верили в астрологию и предопределение, и публицистические рассуждения о современном обществе, и психологические размышления Печорина о собственной личности. Основной мотив, пронизывающий это метафизическое отступление,—идея неспособности современной души к борьбе с людьми или с судьбой.

Так же как и в стиле Гоголя, это лирическое отступление завершается иронической сентенцией и посредством резкого каламбурного срыва переходит в бытовое повествование:

«Не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил: доказательство было разительно, и я, несмотря на то, что посмеялся над нашими предками и их услужливой астрологией, попал невольно в их колею; но я остановил себя вò-время на этом опасном пути, и, имея правило ничего не отвергать решительно и ничему не вверяться слепо, отбросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги. Такая предосторожность была очень кстати: я чуть-чуть не упал, наткнувшись на что-то толстое и мягкое, но повидимому неживое» (317).

И дальше в повествовании то и дело всплывают на поверхность образы, связанные с идеей предопределения.

Иногда они имеют явно ироническую окраску:

«Уж восток начинал бледнеть, когда я заснул, но—видно было написано на небесах, что в эту ночь я не высплюсь» (318).

Вулич убит. Казалось бы, новое подтверждение предопределения. Печорин выступил в привычной ему роли вестника судьбы:

«...я предсказал невольно бедному его судьбу; мой инстинкт не обманул меня: я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины» (319).

В связи с развивающимся ходом событий все охвачены одною мыслью о роковой неизбежности судьбы:

«Они рассказали мне всё, что случилось, с примесью разных замечаний насчет странного предопределения, которое спасло его от неминуемой смерти за полчаса до смерти» (318).

Убийство Вулича пьяным казаком истолковывается даже старым есаулом как роковое предопределение судьбы.

«Ну, уж коли грех твой тебя попутал, нѐчего делать: своей судьбы не минуешь» (319).

На этом фоне вполне естественной представляется новая вариация сюжета испытания судьбы. Для Печорина форма чувства-идеи есть действие. И Печорин становится экспериментатором. Он вступает в борьбу с судьбой как бы для того, чтобы окончательно убедиться в предопределении.

КАДР ИЗ ФИЛЬМА „КНЯЖНА МЕРИ"
Госкинпром Грузии, 1927 г.

«В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу».

Испытание окончилось блистательно для Печорина: «...офицеры меня поздравляли—и точно, было с чем» (320).

Теперь, кажется, уже исчерпаны все художественные и логические возможности вариирования темы предопределения. Ход событий должен был, повидимому, привести даже крайнего скептика к полному убеждению в существовании предопределения. Но душа «современного человека», пережившего пору мечтательного романтизма и разъедаемого рефлексией, не может знать наверное, убеждена ли она в чем или нет (ср.: «А мы... скитающиеся по земле без убеждений и гордости»—317). Так с необычайной художественной остротой и психологической тонкостью наносятся последние, решающие штрихи на образ Печорина.

«После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но

кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?.. И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!.. Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится—а смерти не минуешь!» (320). Ср. у Чаадаева в «Философическом письме»: «Лучшие идеи, за отсутствием связи или последовательности, замирают в нашем мозгу и превращаются в бесплодные призраки. Человеку свойственно теряться, когда он не находит способа привести себя в связь с тем, что ему предшествует, и с тем, что за ним последует. Он лишается тогда всякой твердости, всякой уверенности. Не руководимый чувством непрерывности, он видит себя заблудившимся в мире... Это—беспечность жизни, лишенной опыта и предвидения, не принимающей в расчет ничего, кроме мимолетного существования особи, оторванной от рода, жизни, не дорожащей ни честью, ни успехами какой-либо системы идей и интересов, ни даже... родовым наследием... В наших головах нет решительно ничего общего; все в них индивидуально и все шатко и неполно... Иностранцы ставят нам в достоинство своего рода бесшабашную отвагу...

Они не видят, что то же самое начало, благодаря которому мы иногда бываем так отважны, делает нас всегда неспособными к углублению и настойчивости; они не видят, что этому равнодушию к житейским опасностям соответствует в нас такое же полное равнодушие к добру и злу, к истине и ко лжи, и что именно это лишает нас всех могущественных стимулов, которые толкают людей по пути совершенствования»[70].

11

Лермонтов в стиле «Героя нашего времени» объединил в гармоническое целое все созданные в пушкинскую эпоху средства художественного выражения. Был осуществлен новый стилистический синтез достижений стиховой и прозаической культуры русской речи. Поставленная Пушкиным проблема метафизического языка получила в творчестве Лермонтова оригинальное разрешение, так как элементы публицистического и научно-философского языка стали органической, составной частью стиля художественной прозы. Тем самым была открыта сулившая большие возможности перспектива широкого взаимодействия между стилями художественной литературы и стилями публицистики и науки.

В борьбе с романтической фразой и романтическим идеализмом Лермонтов нашел самостоятельную дорогу, воспользовавшись многими художественными завоеваниями самой романтической поэтики. В романтической культуре художественного слова Лермонтов нашел новые средства психологического изображения личности. Стихотворная речь пушкинской эпохи достигла гораздо большего сближения с живой устной речью, чем язык прозы. И Лермонтов перенес эти достижения стихового языка в область художественной прозы. В прозаическом языке Лермонтова отголоски и отражения стиховой фразеологии и стиховых конструкций лирически оттеняют, а иногда завершают реалистически оправданную и точно подобранную группу бытовых выражений. Тонкие стилистические переходы от языка деловой прозы к литературно-художественным обо-

ротам, своеобразные приемы смешения простых повседневных фраз разговорной речи с выразительными средствами поэтического языка придают повествовательному стилю Лермонтова стилистическое разнообразие, семантическую сложность и психологическую рельефность. Синтез стиховых и прозаических форм в области лексики и фразеологии осуществлялся у Лермонтова посредством некоторого стилистического выравнивания сцепляемых звеньев одной фразовой цепи и семантического обострения их связей. В языке Лермонтова реалистически уравнове-

КАДР ИЗ ФИЛЬМА „КНЯЖНА МЕРИ"
Госкинпром Грузии, 1927 г.

шиваются элементы стиховой романтики и бытового протоколизма. Повествовательный динамизм пушкинской глагольной фразы сочетается здесь с отвлеченной точностью номинативных логических определений и с лирической выразительностью и психологической рельефностью качественных оценок и характеристик.

В лермонтовской прозе открылось обществу, что «образовались стихии новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались». «Тут было все—и самобытная, живая мысль... тут была и какая-то мощь, горделиво владевшая собою и свободно подчинявшая идее своенравные порывы свои; тут была и эта оригинальность, которая, в про-

стоте и естественности, открывает собою новые, дотоле невиданные миры, и которая есть достояние одних гениев; тут было много чего-то столь индивидуального, столь тесно слитого с личностью творца,—много такого, что мы не можем иначе охарактеризовать, как назвавши „лермонтовским элементом“»[71].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Северные Цветы на 1828 год», 1827, 77—79.

[2] «Собрание сочинений А. Марлинского», Спб., 1840, ч. XI, 217.

[3] «Старина и Новизна», кн. 5, 50.

[4] См. Б. Мейлах, Пушкин и русский романтизм, 1937, 79.

[5] «Собр. соч. А. Марлинского», ч. XI.

[6] С. Жихарев, Записки современника, II, 157.

[7] Цифры в скобках обозначают страницы V тома «Полного собрания сочинений Лермонтова», изд. «Academia», 1936—1937.

[8] Б. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, 128.

[9] «Полярная Звезда на 1825 год», 334.

[10] О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем».—«Собр. соч. А. Марлинского», ч. XI, 320—321.

[11] Статья «О влиянии беснующейся (фантастической) литературы на здоровье».

[12] См.: академическую речь М. Лобанова: «О духе словесности как иностранной, так и отечественной»; статью А. Пушкина: «Мнение М. Е. Лобанова», статью Н. Гоголя: «О движении журнальной литературы» в № 1 пушкинского «Современника» и т. п.

[13] «Современник» 1836, № 2.

[14] Письмо Плетнева к Гроту от 30 сентября 1844 г.—«Переписка Я. Грота с П. Плетневым», II, 323.

[15] «Русские повести и рассказы», М., 1834, ч. IV, 77.

[16] «Собр. соч. А. Марлинского», ч. XII, 54.

[17] «Русские повести и рассказы», ч. IV, 81.

[18] Там же.

[19] Там же, 76.

[20] «Сочинения В. Белинского», М., 1875, ч. 9, 133.

[21] Статья «О классицизме и романтизме».—«Цефей. Альманах на 1829 год», М., 1829, 21.

[22] «Русские повести и рассказы», ч. VII, 245—246.

[23] «Собр. соч. А. Марлинского», ч. XII, 27.

[24] См. Б. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, 132.

[25] «Опыты Тмфва», Спб., 1837, ч. II, 81 сл.

[26] «Русские повести и рассказы», ч. II, 256—257.

[27] Там же, ч. VII, 26.

[28] Ср. в «Петербургских записках» Гоголя замечание о современной драме: «Палачи, яды—эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия!».

[29] Статья «Обозрение русской словесности 1829 года».—«Денница. Альманах на 1830 год», стр. XXXVI.

[30] Подробнее см. в моей книге «Этюды о стиле Гоголя», 1926, 78—80.

[31] Ср. у Гоголя в «Старосветских помещиках» характеристику «тех низких малороссиян, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают, наконец, капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на *о*, слог *в*».

[32] Смешение повествования с бытовым сказом в «Княгине Лиговской» не могло не отразиться и на построении речи персонажей. Социально-характеристические различия устной речи у Лермонтова гораздо больше вовлекаются в строй диалога, чем, напр., у Пушкина. Ср. также такие разговорные слова, выражения и формы в составе повествовательного стиля «Княгини Лиговской»: «давешний противник» (120); «толстую рябую девищу» (125); «стали над ним подсмеивать» (130); «...и Печорин на него взбесился» (137); «После многого плаканья и оханья» (142); «пышные платьи» (145); «дипломат взбеленился» (146); «...и продолжал уписывать соус» (148) и т. п.

[33] «Страдания молодого Вертера», перевод М. Рожалина, М., 1829.

[34] «Сочинения князя В. Одоевского», 1844, ч. 3, 208 и 221.

[35] Там же, 205.

[36] «Жизнь и похождения Тихона Тросникова», М.—Л., 1931, 92—93.

[37] Стиль лермонтовской прозы в «Княгине Лиговской» не порывает тесной связи с культурой стихотворного слова, но значительно ограничивает круг употребления поэтических выражений. Напр.: «...глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски» (115); «кольнуть самолюбие жестокой красоты» (127); «Если страсть, всемогущая страсть не разрушит как буря одним порывом высокие подмостки его рассудка...» (163); «...и что-то похожее на слезу пробежало блистая вдоль по длинным ее ресницам, как капля дождя, забытая бурей на листке березы, трепеща перекатывается по его краям, покуда новый порыв ветра не умчит ее—бог знает куда» (165) и т. п.

[38] См. мои «Этюды о стиле Гоголя», 197—199.

[39] «Соч. В. Белинского», М., 1875, ч. 10, 120—121.

[40] «Русские повести и рассказы», ч. VIII.

[41] «Соч. В. Белинского», 1876, ч. 3, 120. Ср. также у Белинского противопоставление сказа Максима Максимыча языку Марлинского и его героев: «И все это высказывается в нем не в грубых поговорках в роде „чорт возьми“ и не в военных восклицаниях, в роде „тысяча бомб“, беспрестанно повторяемых, не в попойках и не в курении табака,—а во взгляде на вещи, приобретенном навыком и родом жизни, и в этой манере поступков и выражений, которые должны быть необходимым результатом взгляда на вещи и привычки».—«Соч. В. Белинского», ч. 3, 565.

[42] Ср. очерк Лермонтова «Кавказец».

[43] Ср. замечание Белинского: «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти пойманным, бросил..., нанесши ей рану, от которой она умерла: вот и все тут. Не говоря о том, что тут очень немного, тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного и все обыкновенно до пошлости, истерто».—«Соч. В. Белинского», 1876, ч. 3, 582.

[44] «Русские повести и рассказы», ч. V, 10—11.

[45] Ср. замечание Белинского: «Добрый Максим Максимыч, сам того не зная, сделался поэтом, так что в каждом его слове, в каждом выражении заключается бесконечный мир поэзии... Автор сумел так поэтически, так глубоко взглянуть на событие глазами Максима Максимыча и рассказать это событие языком простым, грубым, но всегда живописным, всегда трогательным и потрясающим даже в самом комизме своем...».—«Соч. В. Белинского», ч. 3, 568.

[46] Ср. у Пушкина в «Тазите»:

— Сказал и на земь лег—и очи
Закрыл. И так лежал до ночи.
Когда же приподнялся он,
Был темен синий небосклон.

[47] Это мрачное хождение из стороны в сторону со сложенными или загнутыми на спину руками в минуты скуки или тоски типично для Печорина в изображении Максима Максимыча.

[48] Сб. «Венок Лермонтову», 1914, 233.

[49] Ср. в «Кавказце»: «лицо у него загорелое и немного рябоватое. Если он не штабс-капитан, то уж верно маиор» (322).

[50] Ср. отзыв Белинского: «Хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним и в их взгляде на вещи—удивительное сходство».—«Соч. В. Белинского», ч. 3, 645.

[51] «Северные Цветы на 1825 год», 52—53.

[52] С. Шевырев, Очерки современной русской словесности.—«Москвитянин» 1848, № 1, 40—41.

[53] Там же, 35.

[54] Там же, 40.

[55] Там же, Критика, 6.

[56] К. Локс, Проза Лермонтова.—«Литературная Учеба» 1938, № 8.

[57] В. Спасович, Сочинения, II, 397.

[58] Ср. замечание Белинского: «Наш век есть век сознания философствующего духа, размышления, „рефлексии“. Вопрос—вот альфа и омега нашего времени».—«Соч. В. Белинского», 1874, ч. 4, 306.

[59] Ср. суждение Белинского о «Тамани»: «Она вся в форме... Повесть эта отличается каким-то особенным колоритом, несмотря на прозаическую действительность ее содержания, все в ней таинственно, лица

какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари, или месяца».—«Соч. В. Белинского», ч. 3, 594.

[60] Очень неопределенно отношение к этой ссылке у В. Жирмунского, Гете в русской литературе, Гослитиздат, 1937, 438.

[61] Уже в «Княгине Лиговской» намечается этот прием подробного описания чужих чувств посредством чтения их на лице (ср. замечание Печорина: «Я читал на лице ее все движения мысли так же безошибочно, как собственную рукопись») и в душе. Ср.: «Я удивляюсь, как это подозрение не потревожило его прежде, но уверяю вас, что оно пришло ему в голову именно теперь» (164).

[62] Ср. у Пушкина:

Душа твоя чиста...
К чему тебе внимать безумства и страстей
Незанимательную повесть?
Она твой тихий ум невольно возмутит;
Ты слезы будешь лить, ты сердцем содрогнешься.
(«Мой друг, забыты мной следы минувших лет»)

[63] Письмо к Я. Гроту от 21 ноября 1840 г.—«Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым», I, 145—146.

[64] Там же, II, 28.

[65] Ср. замечание Белинского о «героях нашего времени»: «Обманывая других, они прежде всего обманывают себя... Начиная лгать с сознанием или начиная шутить—они продолжают и оканчивают искренно. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их—вопль души или когда они фразы. Это делается вместе и болезнию души, и привычкою, и безумством, и кокетничанием».—«Соч. В. Белинского», ч. 3, 613—614.—Любопытно, что и Белинский заметил в Печорине стилизацию под Грушницкого. Так, Белинский находил, что в сцене с княжной на прогулке «Печорин впал в Грушницкого, хотя и более страшного, чем смешного».—«Соч. В. Белинского», ч. 3, 621.

[66] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 368.

[67] «Собр. соч. А. Марлинского», 1840, ч. XII, 200.

[68] «Соч. В. Белинского», 1875, ч. I, 255.

[69] «Переписка Н. В. Станкевича», 347—348.

[70] «Сочинения и письма П. Чаадаева» под ред. М. Гершензона, М., II, 114—115.—Сопоставление «Героя нашего времени» с лермонтовской «Думой», отражающей влияние чаадаевских идей, сделано еще Белинским: «Герой нашего времени—это грустная дума о нашем времени, как и та, которою так благородно, так энергически возобновил поэт свое поэтическое поприще».—«Соч. В. Белинского», ч. 3, 651.

[71] «Соч. В. Белинского», 1875 г., ч. 5, 353.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ОСНОВА «МАСКАРАДА»

Статья В. Комаровича

I

Давний, но все еще не решенный до сего времени спор о сценическом воплощении «Маскарада» грешил и грешит недостатком внимания к литературной истории самой драмы. А между тем в поисках подлинного «Маскарада», т. е. такого, каким он вышел из рук Лермонтова до насильственного вмешательства цензуры, давно пора бы со всей тщательностью изучить дошедшие до нас тексты драмы. Нужно это и ради другой, не менее важной цели. Что такое, в самом деле, «Маскарад» Лермонтова? Банальное повторение из десятых рук интриги и сцен ревности в «Отелло» Шекспира? Но, чтобы со всей решительностью ответить на такой вопрос отрицательно, надо знать авторский замысел «Маскарада», а это опять-таки ведет нас к его уцелевшим текстам.

Их дошло от эпохи Лермонтова только три:

1) Рукопись из собрания Якушкина, хранящаяся ныне в Архиве Революции (АР).

2) Писарская копия с вычерками цензора Никитенко, из Лермонтовского музея при б. Николаевском кавалерийском училище, принадлежащая Институту литературы (Пушкинскому дому) при Академии наук СССР, фонд № 524, опись № 2, № 76; оригинал первопечатного текста— в «Стихотворениях М. Лермонтова», 1842, ч. III (ПД).

3) Тетрадь из собрания Черткова с автографами Лермонтова, принадлежащая Государственному историческому музею в Москве, фонд № 285; авторизованная копия последней редакции под заглавием «Арбенин» (ИМ).

Рукописная традиция «Маскарада», представленная сейчас этими тремя рукописями, была, однако, значительно богаче: ни к одной, например, из сохранившихся рукописей не применим рассказ М. Н. Лонгинова о виденной им у Лермонтова в 1836 г. тетради in-folio—«очень толстой», с крупным заглавием: «Маскарад, драма»[1]; ни один из сохранившихся текстов не является по существу и автографом; все три—лишь писарские копии, и только в двух (АР и ИМ) поверх писарского слоя есть собственноручные приписки Лермонтова, особенно обильные в АР.

С этой последней рукописи—самой старшей—и надо начинать историю текста драмы. Отысканная сравнительно недавно[2], эта рукопись, полностью не опубликованная до сих пор[3], содержит не одну, как думали до сих пор, а целых две редакции «Маскарада»; вписанный копиистом основной текст и его переработка в виде дополнительных приписок Лермонтова разнятся друг от друга именно как самостоятельные редакции: кроме более пространного первоначально монолога Казарина (в 1-й сцене третьего действия), большого монолога баронессы, замененного потом

краткой репликой (во 2-й сцене третьего действия), и гораздо более детализированного сперва, в грибоедовском стиле комического бытописания, рассказа гостей об отъезде баронессы (в 1-й сцене четвертого действия), первый из двух слоев дает и совсем иной, чем во втором слое, вариант эпилога. Нина умирает с твердым заявлением о своей невиновности, оставляя Арбенина перед неразрешимой тайной: был или не был повод для мести; тогда как во втором слое Арбенин хитростью вымогает у умирающей Нины ложное признание во вменяемой ей измене и остается благодаря этому до конца в твердой уверенности, что его месть законна. Не менее существенны отличия формальные: без подразделений на «выходы», которые появляются лишь во втором слое, первый (писарский) слой подразделен зато вместо четырех действий на пять.

Есть, таким образом, все основания каждый из двух слоев в АР признать за особую редакцию: писарский слой—за первую, лермонтовский слой—за вторую. О времени возникновения той и другой можно судить лишь на основании косвенных указаний.

Появление в печати (во 2-й книге «Библиотеки для Чтения» за 1834 г.) пушкинской «Пиковой дамы», несомненно послужившей Лермонтову в работе над «Маскарадом» первым литературным импульсом (о чем см. ниже), может быть признано за исходную дату для «Маскарада» вообще и, тем самым, для старейшей из сохранившихся его рукописей. Предельная же для этой последней дата будет октябрь 1835 г., когда Лермонтов впервые представил свою пьесу в драматическую цензуру, о чем узнаем из сохранившегося отзыва о ней цензора Е. Ольдекопа.

Отзыв этот имеет, однако, в виду не рассмотренные только-что редакции АР, а другую, хотя и близкую к ним, но кое в чем и существенно от них отличающуюся.

Отличия этой новой, не дошедшей до нас редакции от двух предыдущих сводятся, как сразу видно из отзыва[4], к еще более емкому членению пьесы: вместо пяти актов первой редакции и четырех—второй драма разбита теперь лишь на три акта. Существенно новым по сравнению с редакциями АР является и то, как мстит теперь Арбенин князю Звездичу: там это было просто вовлечение князя в азартную игру, низведение его до уровня игрока-профессионала; здесь, напротив,—то самое шельмование князя репутацией шуллера с отказом от дуэли, которое прочно потом удерживается, несмотря на протест цензора, и в обеих позднейших редакциях. Есть, таким образом, основания рецензированную Ольдекопом редакцию не только не отождествлять с редакциями из АР, но, признав самостоятельной, признать вместе с тем и более поздней—не первой (как принято было называть ее до сих пор), а только третьей. Иная последовательность—от ольдекоповской редакции к редакциям из АР—недопустима ввиду полной еще незрелости первой из двух редакций АР—с невозможным, например, для побывавшей в цензуре пьесы отсутствием режиссерских ремарок («выходов»), с длиннотами в монологах и т. п. Да и переход от эффектной сцены шельмования к менее выразительному варианту АР, сам по себе допустимый при учете давления как раз на эту сцену со стороны цензуры, тем не менее недопустим ввиду наличия все той же версии с шельмованием также и в следующей подцензурной редакции 1836 г.

После того, как 8 ноября 1835 г. запрещенная Ольдекопом рукопись была возвращена Лермонтову «для нужных перемен», в результате этих

последних к концу 1835 г. выработана была новая, четвертая (вторая, по принятому до сих пор счету) редакция, тотчас и поступившая вновь на рассмотрение к тому же цензору. В письме к директору театров А. М. Гедеонову Лермонтов писал (в декабре 1835 г., перед отъездом в Тарханы): «Возвращенную цензурою мою пьесу „Маскарад“ я пополнил четвертым актом, с которым, надеюсь, будет одобрена цензором»[5]. «Я опасаюсь,— писал Лермонтов С. А. Раевскому 16 января 1836 г., уже из Тархан в Петербург,—что моего „Арбенина“ снова не пропустили»[6]. Опасения

ЛЕРМОНТОВ
Рисунок Л. Пастернака, 1891 г.
Исторический музей, Москва

оправдались. В январе 1836 г. к первому своему отзыву Ольдекоп добавил лишь несколько новых придирчивых замечаний с характерным заключением: «Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли вводить их у нас, нужно ли вводить их отраву в семьях? Дамские моды, употребляемые в Париже, переняты у нас; это невинно, но перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени»[7].

Как можно судить по приведенному пересказу Ольдекопа, вторично запрещенная цензурой пьеса выглядела точь в точь так, как ее первопечатный текст в посмертном издании 1842 г., рукописный оригинал которого сохранился в виде писарской копии с цензорскими вычерками и

разрешением к печати, за подписью Никитенко, от 29 сентября 1842 г. Тут, действительно, отыскиваются все перечисленные во втором отзыве Ольдекопа особенности: добавление лишнего акта с новым действующим лицом под именем Неизвестного, разоблачение им ошибки Арбенина, заключительное безумие Арбенина.

Эта четвертая по счету и, вместе, первопечатная редакция в своих двух версиях, печатной и рукописной, различается лишь цензурными сокращениями в печатном тексте, без труда восстанавливаемыми из под цензорской правки в рукописи. По рукописной версии, с восстановлением цензорских вычерков эта четвертая (первая дошедшая до нас целиком) редакция «Маскарада» и была принята до сих пор во всех изданиях за основную.

Новое запрещение пьесы в январе 1836 г. привело к созданию еще одной, пятой редакции «Маскарада», где Лермонтов так далеко отошел от первоначального замысла, что не осталось повода даже для первоначально выбранного заглавия: пьеса стала называться «Арбенин». Отданная в цензуру 28 октября 1836 г. пятая редакция удостоилась отзыва — на этот раз благосклонного — все того же Ольдекопа[8]. С пересказом пьесы в этом отзыве вполне совпадает сохранившийся авторизованный список последней переработки (ИМ): маскарад заменен простым балом; роковая интрига с браслетом — любовной интригой Нины и князя Звездича; мстящий Арбенину Неизвестный слит с Казариным; рядом с Арбениным, кроме Нины, поставлен новый персонаж — бедная воспитанница Оленька; баронесса Штраль устранена вовсе; месть с отравлением, имеющая теперь вполне реальные основания, ограничивается, однако, в конце концов только мистификацией и презрением; героической жертвой случая и собственного великодушия оказывается теперь Оленька; сам Арбенин в конце повторяет лишь баронессу Штраль предыдущих редакций: уезжает, порвав навсегда со «светом».

Несмотря на решительную переработку, вполне одобренную к тому же цензором, «Маскарад», даже в виде «Арбенина», к постановке на сцене допущен все-таки не был. В феврале 1837 г. в своем «объяснении» по поводу стихотворения «Смерть поэта» Лермонтов писал: «драма „Маскарад“, в стихах, отданная мною на театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена»[9].

Таков итог двухлетних усилий Лермонтова увидеть, хотя бы после пятой переработки, свой «Маскарад» на сцене.

Но что дает прослеженная нами история текста драмы для понимания вложенного в нее Лермонтовым замысла?

II

Одна из пяти его драм, «Маскарад», отличается от остальных, во-первых, несомненным художественным превосходством и, во-вторых, признаками формальными: написанный не прозой, как три другие драмы Лермонтова, а стихами, «Маскарад», однако, и от четвертой — «Испанцев» — решительно отличается самой фактурой стиха — рифмованного разностопного ямба с чередованием в лексике и синтаксисе разговорного просторечия и декламационной патетики, тогда как стих «Испанцев» на всем протяжении драмы один и тот же — белый пятистопный ямб. Ни одно, впрочем, из этих

отличий не лишает «Маскарад» общего всему театру Лермонтова и очень характерного признака.

«Лица, изображенные мною,—писал Лермонтов о героях своей предыдущей драмы („Странный человек"),—все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были узнаны». Таково, как известно, происхождение и двух других драм Лермонтова («Menschen und Leidenschaften» и «Два брата»).

Не таков ли, спрашивается, и генезис «Маскарада»?

Легкому на этот вопрос ответу многократная переработка «Маскарада», разумеется, не способствовала; она не усиливала, конечно, а, напротив, каждый раз ослабляла и даже вовсе стирала все субъективно-биографи-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МАСКАРАДУ". ИГРА В КАРТЫ

Рисунок Л. Пастернака, 1891 г.

Литературный музей, Москва

ческое, и, таким образом, пока нельзя было располагать первоначальной редакцией пьесы, не стоило и пытаться уловить в «Маскараде» прямые отголоски непосредственно самим поэтом пережитого. Такая попытка становится, напротив, вполне законной теперь, когда первоначальная редакция налицо. Она-то и выдает, своими отличиями от редакций позднейших, автобиографическую основу всей пьесы в целом.

На «Маскарад» издавна установился в театре и критике взгляд как на *трагедию ревности*, с той же примерно коллизией главной страсти и фабулы, как у Шекспира в «Отелло». Такой взгляд подсказывается, действительно, тем, как стала пьеса выглядеть после четвертой переработки и как ее до сих пор видит на сцене зритель. Не то, однако, представляла она собой при первом возникновении.

Всё ясно ревности—а доказательств нет!

Этот монолог Арбенина, открывающий теперь 2-ю сцену второго действия и образующий своего рода формулу завершенной завязки всей драмы в целом, в обеих редакциях АР просто отсутствует, соответствующий же ему там другой монолог:

. . . . Я ее люблю
И в этом звуке все мученья...

говорит не о ревности, а, как видим, о любви, и даже предварен выпущенной позже сценой примирения (Арбенина с Ниной), выпущенной не в порядке простого сокращения, а в порядке композиционной перестройки драмы, так как при наличии там этой сцены Нина могла себя держать иначе и дальше, в сцене на балу (в третьем действии): участвовать в беззаботной болтовне гостей, даже вальсировать с князем Звездичем. Это все тоже исчезло при четвертой переработке. Наконец и эпилог «Маскарада» в первой редакции для трагедии ревности в собственном смысле не подходит никак: убийство по ничем не подтвержденному, но и никак не опровергнутому подозрению освободить ревнивца от подозрений—хотя бы самого себя в ошибке—не может; однако заключительный в АР монолог Арбенина ни о каких подобных подозрениях не говорит ни слова и вообще своим средоточием имеет не вину или невиновность Нины, а ее нравственную для Арбенина недоступность:

...Я счастия искал
И в виде ангела мне бог его послал;
Мое преступное дыханье
В нем осквернило божество...

Без присоединенных позже (в четвертой редакции) разоблачений Неизвестного эта тирада звучит не покаянным признанием ревнивца, а самобичеванием недостойного любовника.

Если, таким образом, тема ревности настолько слабо еще была разработана в двух первых редакциях, что потребовала себе позже целого ряда распространений и вставок, то, с другой стороны, неразрывно связанная теперь с ней т е м а м е с т и развита была в двух первых редакциях и самостоятельнее и шире. Кроме Арбенина, чувством мести руководятся там и князь Звездич и баронесса Штраль. Князь признается Нине:

Я вас преследовал и принят был с презреньем.
И вздумал отомстить орудием молвы,

чему, напротив, в четвертой редакции соответствует:

... не унижу
Себя ничтожной местью никогда.

Сужение темы мести особенно коснулось роли баронессы Штраль: затеянная ею против Нины интрига руководилась первоначально не просто эгоистическим расчетом спасти от молвы самоё себя, а все той же местью:

Ага! Madame Арбенин, вы
Все взяли на себя по дружбе, добровольно,
Так пусть падет на вас и мщение молвы,
И мщение мое...
. . . .
Она меня узнает—расскажу
Везде, унижу, пристыжу
Охотницу до нежных предприятий.

И дальше:

Я ей полезный дам урок!

Из четвертой редакции это все устранено начисто. Но особенно разительно расхождение двух первых и двух следующих редакций в характере мести главного героя пьесы, Арбенина. Кроме Нины, он и в поздних редакциях мстит также Звездичу, что, кстати сказать, плохо вяжется с исключительной концентрацией интереса на теме ревности: ревность

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МАСКАРАДУ". АРБЕНИН И КНЯЗЬ ЗВЕЗДИЧ

Рисунок Л. Пастернака, с дарственной надписью художника, 1891 г.

Литературный музей, Москва

к жене в качестве руководящей всем действием страсти не допускает столь же детализированного изображения мести сопернику; у Шекспира не Отелло мстит Кассио, а только Яго. В «Маскараде» этот недостаток объясняется, конечно, лишь тем, что ревность лейтмотивом была избрана не сразу; в двух первых редакциях, где дело не в одной ревности, месть Арбенина Звездичу детализирована еще глубже и образует еще более самостоятельный, чем в четвертой редакции, эпизод (о нем см. ниже).

До того, как превратиться в трагедию ревности, «Маскарад» был первоначально задуман и выполнен как трагедия мести, причем господство руководящей страсти достигалось не психологической ее концентрацией (как позже ревности) в главном герое, а многообразным преломлением одной и той же страсти в нескольких лицах одновременно: кроме Арбенина, также в Звездиче и баронессе, причем так, что и вдохновителем и объектом этой мести оказывался в конечном счете современный Лермонтову петербургский «свет»; вдохновителем—для мелкой мести баронессы и Звездича, объектом—для титанической мести Арбенина. На таком более широком общественно-бытовом фоне уместен был и тот комедийно-сатирический элемент, который так не к лицу теперь психологизированной трагедии ревности, но который несомненно входил уже в первоначальный замысел автора[10] и сохранился, действительно, в двух первых редакциях «Маскарада» в куда более развернутом виде, чем в следующих.

«Маскарад» в этой ранней версии как трагедия мести изображал не семейный и не только личный конфликт, а общественный: схватку с великосветским обществом сильного и одинокого героя, мстящего ему за свои обиды.

Но такую схватку один на один со светской «черныю» имел сам Лермонтов как раз в тот период, когда был задуман и в первый раз написан «Маскарад».

Свое долгожданное вступление в петербургский «свет» тотчас после производства в офицеры, осенью 1834 г., Лермонтов ознаменовал надолго запомнившейся ему потом интригой с Екатериной Сушковой. Ее собственные «Записки»[11], дополненные и отчасти исправленные воспоминаниями Ладыженской и двумя-тремя признаниями в письмах самого Лермонтова, рисуют этот первый его самостоятельный шаг в «свете» как своеобразный акт мщения. За четыре года до светских встреч в Петербурге Лермонтов и Сушкова встречались уже в Москве. Сушкову сопровождал тогда там, в полупровинциальном кругу лермонтовской родни, по небольшим особнякам захолустной Молчановки, внушительный отблеск ее первых бальных успехов и той особой придворно-аристократической светскости, которой в те времена кичился Петербург и которой завидовала и неумело подражала Москва. Лермонтов был тогда москвичом, студентом, некрасивым подростком. Влюбленность, которую почувствовал этот студент к петербургской кокетке, была сразу же безжалостно ею высмеяна; при всем нарочитом благодушии ее собственных поздних об этом воспоминаний, даже из них видно, что нанесенная тогда Лермонтову обида была глубока и густо окрашена светским высокомерием. Это и были, конечно, те самые «насмешки света», вызов которым спешит бросить Лермонтов сразу по приезде в Петербург, два года спустя после московского романа с Сушковой (в стихотворении «Я жить хочу, хочу печали»). Память о «насмешках» не угасла и в следующие затем годы. Тотчас по окончании юнкерской школы гвардейский офицерский мундир и приобретенный, наконец, вместе с ним доступ в петербургский «свет» используются как новое оружие для сведения старых счетов.

Интрига состояла в притворно бурном, на виду у всех, ухаживании только-что появившегося на петербургских балах офицера за немолодой и всем хорошо известной там невестой, а после столь же явных знаков ее благосклонности—в не менее демонстративном разрыве с ней посред-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МАСКАРАДУ". НИНА
Рисунок Л. Пастернака, 1891 г.
Дом-усадьба Л. Толстого, Москва

ством компрометирующего ее анонимного письма. Даже это последнее орудие интриги, не без ущерба для своей чести, решился пустить в ход Лермонтов—так велика, так серьезна, была испытываемая им потребность отомстить.

«Я хорошо отомстил за слезы, которые меня заставило проливать 5 лет тому назад кокетство M-lle S.!»—резюмировал он сам всю эту историю в письме к Верещагиной весной 1835 г. «О, мы еще не расквитались!—продолжает он там же.—Она мучила сердце ребенка, а я только подверг пытке самолюбие старой кокетки...».

Одновременно с осуществлением, наконец, желанной мести Лермонтов и задумывает свою трагедию мести—«Маскарад».

Анонимное письмо в драме и в интриге Лермонтова с Сушковой сближалось уже современниками[12]. Дело, однако, не столько в фабульном сходстве, сколько в тождестве пережитой и одновременно изображенной страсти. К ней следует приглядеться.

Только ли отроческие обиды вымещал Лермонтов на Сушковой? Его собственные показания на этот счет двойственны: кроме отроческих обид, в том же письме к Верещагиной он в объяснение жестокого своего поступка с Сушковой выдвигает еще расчет—обратить на себя внимание «света», сразу любой ценой создать себе там известность. Если, кроме мести за старое, Лермонтовым руководила, действительно, и карьера модного тогда стендалевского героя (из «Le Rouge et le Noir»), то за всей этой слишком жестокой выходкой могла крыться и какая-то третья, более благородная и поэтому умышленно утаенная Лермонтовым причина.

В скандальной истории с Сушковой, кроме Лермонтова, замешан был друг его отрочества, Алексей Лопухин; почти уже объявленный женихом Сушковой, он в результате ухаживаний друга получает отказ. Входило ли и это в план задуманной Лермонтовым мести, неясно. Бесспорно другое:

самый главный акт этой мести—посылка анонимного письма—совпал с потрясшим Лермонтова известием о скором замужестве сестры друга, Варвары Лопухиной. Анонимное письмо, по воспоминаниям Ладыженской, получено было в доме Сушковых 6 января 1835 г.,—к началу этого года приурочивается биографами Лермонтова и рассказ Шан-Гирея о недоигранной им и Лермонтовым партии в шахматы при получении из Москвы письма с роковой новостью[13]. Еще более тесную связь между двумя событиями устанавливает их художественный пересказ в насквозь, как известно, автобиографической «Княгине Лиговской». Там (гл. I) анонимное письмо к Негуровой (Сушковой) Печорин принимается писать непосредственно после припадка гнева и сплина при виде визитной карточки новобрачных князя и княгини Лиговских, изображающих, как установлено, вышедшую в 1835 г. за Бахметева Варвару Лопухину и ее мужа[14]. Что за злой выходкой против нелюбимой Сушковой, действительно, крылось отчаяние перед предстоящим браком Лопухиной, видно, наконец, также из тех двух писем Лермонтова к его московским конфиденткам (Марии Лопухиной и Верещагиной), в которых он излагает интригу с Сушковой: первое (от 23 декабря 1834 г.), в котором говорится про Сушкову, об удовольствии ее компрометировать, заканчивается воспоминанием об испытанном когда-то в семье Лопухиных счастье; второе (1835), рассказывая со всеми подробностями об анонимном письме к Сушковой, тут же содержит скрытый запрос: верен ли слух о предстоящем замужестве M-lle Barbe? Было в тот период еще несколько таких же тревожных о ней запросов к московским кузинам в несохранившихся письмах Лермонтова. Сохранившийся ответ А. М. Верещагиной (от 18 августа 1835 г.) начинается выражением удивления по поводу того, что Лермонтов мог «написать три раза» подряд, не получив в ответ ни слова. Но и этот дошедший до нас ответ испещрен пропусками; семейная цензура при первом опубликовании вымарала все, касающееся самого главного—брака Лопухиной.

В январе 1835 г. Лермонтов вымещал на Сушковой не только былые «насмешки света», но и совсем свежую еще рану, глубокую при этом настолько, что сердце Лермонтова никогда уж больше не переставало кровоточить.

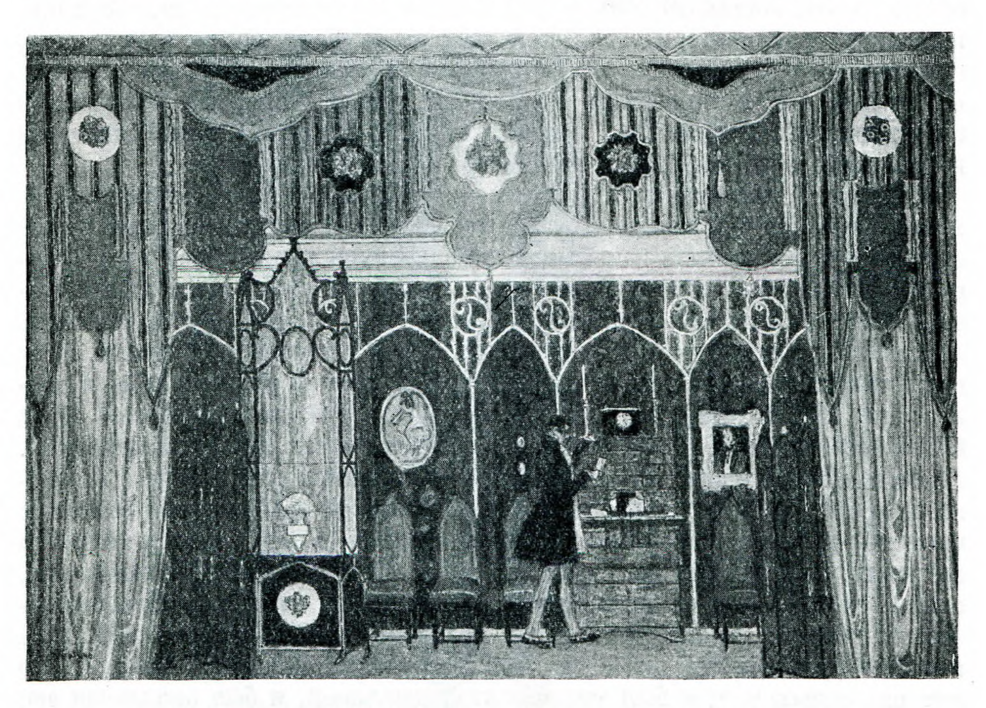
Варвара Лопухина вышла замуж в мае 1835 г. за человека никогда ею не любимого, много старше ее; зачем пожертвовала она ему своей и Лермонтова любовью—неизвестно. Не исключена, как думал Висковатов, уступка настояниям родственников.

III

Соответствует ли, однако, все это месту Лопухиной в жизни Лермонтова? Ей, как известно, отводил первое место в биографии Лермонтова Висковатов[15]. Но факты, обнаруженные позже, если не умалили роль Лопухиной, то, во всяком случае, ввели в границы: после работ Неймана, Каллаша и особенно Андроникова[16] рядом с Лопухиной в юношеской биографии Лермонтова встал другой женский образ: Натальи Федоровны Ивановой (в замужестве Обрезковой)—несомненный прототип Натальи Федоровны Загорскиной из «Странного человека» и бесспорный адресат целого цикла лермонтовских стихотворений. Кое-что в этом цикле относили прежде к Лопухиной; с бесспорностью отнесенные теперь к Ивановой, такие, например, пьесы, как «Моя душа, я помню, с юных лет» или

«Опять, опять я видел взор твой милый!», ведут как будто к дальнейшим ограничениям. «Возникает естественный вопрос,—говорит Б. М. Эйхенбаум,—к какому же периоду относится увлечение Лермонтова В. А. Лопухиной»[17]—раз 1831 г. отдан был любви к Ивановой? Критический пересмотр вопроса о Лопухиной необходимо напрашивается, таким образом, сам собой.

Минуя пока лирику 1830—1832 гг., обратимся для начала к наименее спорным следам этого увлечения Лермонтова в его творчестве, к последней из его драм—к «Двум братьям». От «Маскарада» ее отделяют один-два месяца. В том же письме Лермонтова к Раевскому (из Тархан от 16 января



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К „МАСКАРАДУ". КАБИНЕТ АРБЕНИНА
Гуашь А. Головина, 1916—1917 гг.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

1836 г.), где идет речь о «Двух братьях», упомянута предпоследняя переработка «Маскарада» («Арбенин»). Но вот что говорится здесь о «Двух братьях»: «пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мною в Москве.—О, Москва, Москва... преподло со мной поступила. Надо тебе объяснить сначала, что я влюблен... Я тебе не описываю своего происшествия в Москве в наказание за твою излишнюю скромность». Таким хоть и скупым, но многозначительным авторским комментарием сопроводил Лермонтов первое выступление у него в творчестве Веры Лиговской и ее мужа—супружеской четы, появляющейся вскоре после «Двух братьев» снова в повести «Княгиня Лиговская», а еще через несколько лет—в «Княжне Мери». Что супружеская эта чета—молодожены Бахметевы, а происшествие в Москве—первая после ее замужества встреча Лермонтова с Варварой Александровной, не заподозревалось, после указаний Висковатова, никем. Выходит, что 1835 г. и на-

чался и закончился для Лермонтова под знаком одного и того же чувства: смятение при первом известии о помолвке Лопухиной в январе, как рассказано об этом у Шан-Гирея, и упоминаемое самим Лермонтовым «происшествие в Москве» в декабре—вот вехи того периода, когда напряженно создавался «Маскарад». Самое же чувство, волновавшее в тот год Лермонтова, с гораздо большей непосредственностью, чем в «Маскараде», раскрыто в «Двух братьях».

9 декабря 1835 г. Лермонтов, получив в полку шестинедельный отпуск, выехал в Москву, а в Тарханы к бабушке добрался только к 31 декабря. Середину декабря он, значит, провел в Москве. Герой «Двух братьев», Юрий Радин, поставлен точь в точь в такое же положение; то, что с ним происходит, охарактеризовано как «вечная история военной молодежи, приезжающей в отпуск» из Петербурга в Москву. История состоит во встрече его с только-что вышедшей замуж «прежней московской страстью», кн. Лиговской. Рассказ об этой страсти Юрия Радина (во втором действии)—подлинно автобиографическое признание.

«Года три с половиною тому назад,—рассказывает герой Лермонтова,—я был очень коротко знаком с одним семейством, жившим в Москве; лучше сказать я был принят в нем как родной. Девушка, о которой хочу говорить, принадлежит к этому семейству; она была умна, мила до чрезвычайности; красоты ее не описываю, потому что в этом случае описание сделалось бы портретом; имя же ее для меня трудно произнесть... от нее осталось мне одно только имя, которое в минуты тоски привык я произносить как молитву; оно моя собственность. Я его храню как образ благословения матери, как татарин хранит талисман с могилы пророка... с самого начала нашего знакомства я не чувствовал к ней ничего особенного, кроме дружбы... говорить с ней, сделать ей удовольствие было мне приятно—и только. Ее характер мне нравился: в нем видел я какую-то пылкость, твердость и благородство, редко заметные в наших женщинах, одним словом, что-то первобытное, допотопное, что-то увлекающее—частые встречи, частые прогулки, невольно яркий взгляд, случайное пожатие руки—много ли надо, чтоб разбудить таившуюся искру?.. Во мне она вспыхнула; я был увлечен этой девушкой, я был околдован ею; вокруг нее был какой-то волшебный очерк; вступив за его границу, я уже не принадлежал себе; она вырвала у меня признание, она разогрела во мне любовь, я предался ей как судьбе, она не требовала ни обещаний, ни клятв, когда я держал ее в своих объятиях и сыпал поцелуи на ее огненное плечо; но сама клялась любить меня вечно—мы расстались—она была без чувств, все приписывали то припадку болезни—я один знал причину—я уехал с твердым намерением возвратиться скоро. Она была моя—я был в ней уверен как в самом себе. Прошло три года разлуки—мучительные, пустые три года, я далеко подвинулся дорогой жизни, но драгоценное чувство следовало за мною. Случалось мне возле других женщин забыться на мгновенье. Но после первой вспышки я тотчас замечал разницу убийственную для них—ни одна меня не привязала—и вот наконец я вернулся на родину».

Точность этого рассказа лермонтовского героя о самом Лермонтове и Лопухиной поддается, к счастью, перекрестной проверке.

Из собственно биографических источников подтверждается прежде всего дата: «три с половиною года тому назад», т. е., если отсчитывать от декабря 1835 г., середина 1832 г.—это и есть, в самом деле, канун отъезда

Лермонтова из Москвы в Петербург, следовательно, как раз тот момент в биографии самого Лермонтова, к которому в признании его героя приурочена кульминация описываемого чувства. Далее, обстановка, в которой оно зародилось, тоже поддается проверке посредством рассказа очевидца этих событий и тогдашнего сожителя Лермонтова, А. П. Шан-Гирея: «В соседстве с нами жило семейство Лопухиных, старик отец, три дочери девицы и сын; они были с нами как родные и очень дружны

ЭСКИЗ КОСТЮМА АРБЕНИНА К „МАСКАРАДУ"
Акварель А. Головина, 1916—1917 гг.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

с Мишелем, который редкий день там не бывал»[18]. Тот же Шан-Гирей с не меньшей близостью к монологу Радина самое чувство Лермонтова к Лопухиной характеризует так: «Будучи студентом, он был страстно влюблен... в молоденькую, милую, умную, как день, в полном смысле восхитительную В. А. Лопухину; это была натура пылкая, восторженная, поэтическая и в высшей степени симпатичная. Как теперь помню ее ласковый взгляд и светлую улыбку; ей было лет 15—16; ...чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей, несмотря на некоторые последующие увлечения; но оно не могло набросить (и не набросило) мрачной тени на его

существование; напротив: в начале своем оно возбудило взаимность, впоследствии, в Петербурге, в гвардейской школе, временно заглушено было новой обстановкой и шумною жизнью юнкеров тогдашней школы; по вступлении в свет—новыми успехами в обществе и литературе; но мгновенно и сильно пробудилось оно при неожиданном известии о замужестве любимой женщины; в то время о байронизме не было уже и помину»[19]. Наконец, и заверение Радина—Лермонтова относительно трехлетней разлуки: «но драгоценное чувство следовало за мною», вполне подтверждается уцелевшей перепиской Лермонтова с московскими кузинами за годы юнкерской школы.

Самое, однако, примечательное совпадение с монологом—в лермонтовской лирике тех лет, события которых воспроизводит монолог; в эти насквозь личные и очень точные припоминания о событиях 1831—1832 гг. Лермонтов, как оказывается, вплел несколько прямых заимствований из своих тогдашних стихотворений. Такова прежде всего тирада Радина об утаенном имени возлюбленной («имя же ее для меня трудно произнесть... от нее осталось мне одно только имя, которое в минуты тоски привык я произносить как молитву» и т. д.); это почти пересказ «Стансов к Д***» 1831 г.:

Я не могу ни произнесть,
Ни написать твое названье:
Для сердца тайное страданье
В его знакомых звуках есть...

Особенно выразительно совпадение с монологом последней строфы:

Так за ничтожный талисман,
От гроба Магомета взятый,
Факиру дайте жемчуг, злато,
И все богатства чуждых стран:
Закону строгому послушный,
Он их отвергнет равнодушно!

«Я его храню,—говорит Радин об имени девушки,—как татарин хранит талисман с могилы пророка».

Есть, таким образом, все основания включить «Стансы» 1831 г. в лирический цикл Лопухиной, имени которой Лермонтов, в самом деле, ни разу не назвал полностью ни в посвящении, ни в заглавии своих стихов, ни, тем более, как имя какой-нибудь своей героини, так что даже в откровенном «Сашке» обмолвка ее именем только для того и сделана, чтобы лишний раз можно было подтвердить этот издавна наложенный на себя Лермонтовым запрет:

Она звалась Варюшею. Но я
Желал бы ей другое дать названье:
Скажу ль, при этом имени, друзья,
В груди моей шипит воспоминанье,
Как под ногой прижатая змея...

Напротив, из цикла Ивановой (куда «Стансы» 1831 г. вводит Б. М. Эйхенбаум) они выпадают сами собой просто потому, что полным именем Ивановой—Натальей Федоровной—названа без всяких обиняков героиня «Странного человека». Нарочитым замалчиванием имени той, к кому обращены «Стансы» 1831 г., проще всего объяснить и загадочный инициал в их заглавии: «Стансы к Д***»; начинаясь с первого же стиха отказом и произнести и написать ее «названье», это стихотворение не могло, разумеется, одновременно называть ее—хотя бы инициалом—уже в заглавии.

ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К „МАСКАРАДУ“. МАСКАРАДНЫЙ ЗАЛ
Гуашь А. Головина, 1916—1917 гг.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

В букве «Д» никак не следует поэтому искать инициал имени: это не имя, а описательная замена имени. «К Д***» может означать «К девушке», может означать (и это вероятнее всего) «К другу». Так озаглавлена, в самом деле, другая обращенная к той же Лопухиной пьеса Лермонтова («Забудь опять»); так любил озаглавливать Лермонтов и другие свои стихотворения.

Вслед за «Стансами» монолог Радина вторит еще двум пьесам ранней лирики Лермонтова—на этот раз прямо уже тем, принадлежность которых к циклу Лопухиной никогда никем не оспаривалась: «Она не гордой красотою» и «К Л.—» («У ног других не забывал»). Первой из них в монологе Радина вторит все то, что характеризует «безотчетность» (по словам Шан-Гирея) описываемой любви: «вокруг нее был какой-то волшебный очерк; вступив за его границу, я уже не принадлежал себе; ...я предался ей как судьбе». Ср. заключительные стихи:

И сердце любит и страдает,
Почти стыдясь любви своей.

Вторую пьесу пересказывает конец монолога: «Случалось мне возле других женщин забыться на мгновенье. Но после первой вспышки я тотчас замечал разницу убивственную для них—ни одна меня не привязала»:

У ног других не забывал
Я взор твоих очей;
Любя других, я лишь страдал
Любовью прежних дней...

В поисках лирического цикла Лопухиной монолог Юрия из «Двух братьев»—своего рода компас. Воспользовавшись его указаниями, можно попытаться теперь размежевать в юношеской биографии Лермонтова как хронологически, так и в смысле оттенков чувства обе сферы влияния: Лопухиной и Ивановой.

Прежде всего—хронологически.

После того как установлено (Андрониковым), что во второй драме Лермонтова («Странный человек») и собственно драма и вкрапленные в нее стихотворения одинаково связаны с Н. Ф. Ивановой, образуя единый лирико-драматический рассказ о неудачной любви к ней поэта, следов этой любви позже написания «Странного человека» искать в лирике Лермонтова, конечно, можно, но историю самой любви, т. е. реальных отношений Лермонтова и Ивановой, следует несомненно считать исчерпанной. Слишком много совсем свежей горечи вложено в сцену разрыва Загорскиной и Арбенина,—горечи, кстати, засвидетельствованной к моменту окончания драмы в переживаниях самого Лермонтова—уцелевшим его письмом к Поливанову (от 7 июня 1831 г.); слишком вызывающе звучит обличительное предисловие к драме, направленное ведь прямо, как выяснил Андроников, против семейного окружения Ивановой, чтобы после всего этого и с ней и с ее кругом могли еще поддерживаться у Лермонтова какие-то отношения. Что бы ни скрывал за собой (в реальной биографии Ивановой) брак Загорскиной с Белинским, это и была несомненно та измена, о которой как о причине разрыва говорят все дальнейшие обращенные к Ивановой стихи Лермонтова, но о которой, напротив, молчат еще те стихи к ней, которые вкраплены в «Странного человека». Кроме наличия стихов, «Странный человек» отличается еще одной особенностью, объяснимой тоже только биографически: каждая из 13 сцен, на которые

распадается пьеса, имеет собственную более или менее точную дату: 1-я—26 августа, 2-я—28 августа, 3-я—15 сентября, 4-я—17 октября, 5-я и 6-я—обе 10 января, 7-я, 8-я и 9-я—3 февраля, 10-я и 11-я—4 февраля, 12-я помечена просто февралем и, наконец, 13-я—12 мая. Явная бесцельность, с точки зрения драматургии, такого приурочения пьесы к тринадцати далеко отстоящим друг от друга календарным датам объяснима

ЭСКИЗ КОСТЮМА НИНЫ К „МАСКАРАДУ“

Акварель А. Головина, 1916—1917 гг.

Театральный музей им. Бахрушина, Москва

лишь желанием автора с предельной точностью закрепить в сценической форме факты своей личной жизни, драму превратить в дневник. Но в таком случае эти растянувшиеся на десять месяцев—от августа до мая—странные даты внутри пьесы следует признать реальными датами реальных отношений истинных героев этого драматизованного дневника—Лермонтова и Ивановой; а так как пьеса была закончена 17 июля 1831 г., последнюю в ней дату—12 мая—надо отнести к тому же 1831 г., первую же—26 августа, день именин Натальи Федоровны—к предыдущему 1830 г.

Отсюда вытекает, что легшие в основу пьесы личные отношения, десятимесячной длительности, Лермонтова и Ивановой завершились разрывом 12 мая 1831 г.

Июнь и июль ушли, как видно, на поэтическое осмысление разрыва: с непересыхающими от слез глазами—«un source intarissable!»,—пишет Поливанову Лермонтов, создается в эти месяцы «Странный человек».

Но что происходит дальше?

Конец 1831 г. в жизни и творчестве Лермонтова документируется заполнявшейся в тот период (июль—декабрь 1831 г.) тетрадью № 11 (Пушкинский дом). Из составляющих эту тетрадь 54 записей[20] четыре (15-я, 28-я, 35-я, 37-я) — это поправки и дополнения к тому же «Странному человеку». Четыре другие записи (1-я, 6-я, 20-я, 26-я) образуют новый вклад в лирический цикл Ивановой. Это стихотворения: «Всевышний произнес свой приговор», «7-го августа», «К Н. И.» («Я не достоин может быть») и «Сентября 28»[21]. Все они, однако, разительно отличаются от стихотворений из «Странного человека» безнадежностью раскрываемого теперь ими чувства. Ни «Романс к И‹вановой›», ни «Когда одни воспоминанья» (вошедшие в «Странного человека») об измене еще ведь не говорили. Любовь поэта там еще с будущим:

Ты будешь ли его защитой
Перед бесчувственной толпой?..
О, будь!.. о! вспомни нашу младость...

Напротив, четыре стихотворения из 11-й тетради только и говорят об измене и о разрыве:

Во зло употребила ты права,
Приобретенные над мною,
И мне польстив любовию сперва,
Ты изменила—бог с тобою!

(«Всевышний произнес свой приговор»).

Но ты обманом наградила
Мои надежды и мечты...

(К Н. И‹вановой›)

Теперь это любовь уже только с прошлым, без будущего:

Опять, опять я видел взор твой милый,
Я говорил с тобой.
И мне былое, взятое могилой[22],
Напомнил голос твой...

Это любовь еще сильная, правда, как воспоминание:

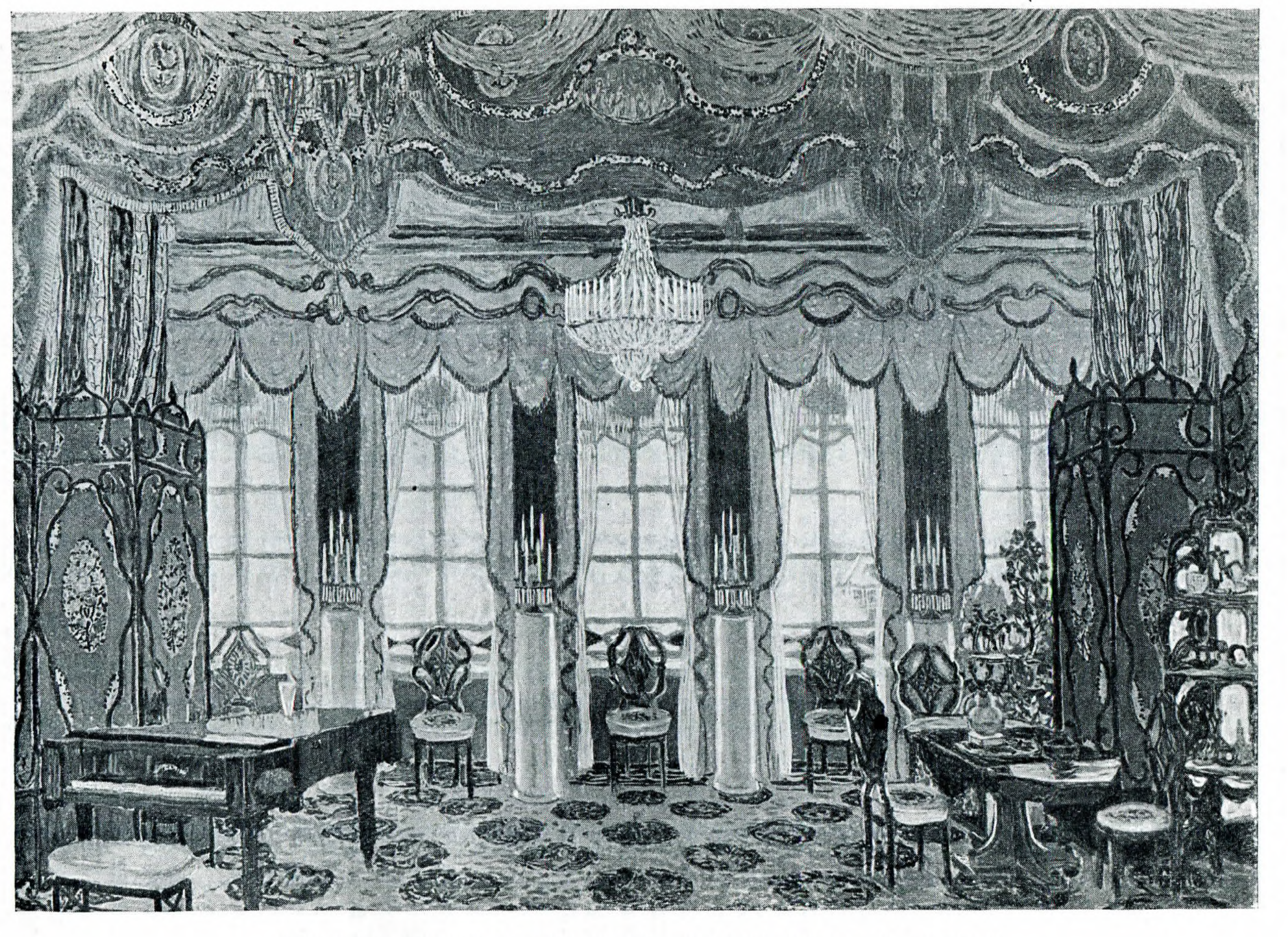
Все для меня в тебе святое:
Волшебные глаза, и эта грудь...

(«Всевышний произнес свой приговор»),

но постепенно утрачивающая, однако, над поэтом даже и эту власть прошлого. «Солнце осени», из 20-й тетради, относимое, как и стихотворения из 11-й тетради, к концу 1831 г.[23], уже прямо говорит о ее угасании:

Есть что-то схожее в прощальном взгляде
Великого светила с тайной грустью
Обманутой любви...

И это не обмолвка, не минутное настроение, а действительная судьба «обманутой любви» Лермонтова к Ивановой: вслед за осенними стихотво-



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К „МАСКАРАДУ“. КОМНАТА БАРОНЕССЫ ШТРАЛЬ
Гуашь А. Головина, 1916—1917 гг.

Театральный музей им. Бахрушина, Москва

рениями 1831 г. каждый новый поэтический дар ей с его стороны—все более холодное, все более беспощадное осуждение. Среди новогодних мадригалов 1832 г. первый, обращенный к Н. Ф. И. («Дай бог чтоб вечно вы не знали»),—не мадригал, а эпиграмма, довольно к тому же едкая. Следующее обращение к ней говорит уже прямо о наступающем для поэта покое:

Время сердцу быть в покое
От волненья своего...

а следующее за этим говорит о полном освобождении:

Я не унижусь пред тобою;
Ни твой привет, ни твой укор
Не властны над моей душою.
Знай: мы чужие с этих пор.
Ты позабыла: я свободы
Для заблужденья не отдам...

Конец 1831 г. и начало 1832 г. ознаменованы, таким образом, в жизни Лермонтова не только внешним разрывом с Ивановой, но и постепенным назреванием внутреннего: любовь к ней переходит сначала в более или менее жгучее воспоминание о любви, но и оно постепенно слабеет; любовь осуждается как унизительная и, наконец, отвергается вовсе.

А попутно этому иссякновению одного чувства в те же осенние месяцы 1831 г. зарождается, растет и крепнет другое. Доказательство этому—все та же 11-я тетрадь. Вперемежку со стихотворениями к Ивановой, в непосредственном даже соседстве с ними, сюда вписываются Лермонтовым те самые лирические обращения к Варваре Лопухиной, которые он позже вспомнил в монологе «Двух братьев»: «К Л⟨опухиной⟩» («У ног других не забывал») и «Стансы к Д***». Третьей столь же бесспорной уликой новой любви поэта служит здесь дневниковая запись: «2-го декабря, св. Варвары. Вечером, возвратясь. Вчера еще я дивился продолжительности моего счастья. Кто бы подумал, взглянув на нее, что она может быть причиной страданья?». Исправив давно уже обнаруженную ошибку в дате, мы почерпнем из этой записи документальное указание, к какому моменту новая любовь Лермонтова стала вполне осознанным для него самого фактом. Речь идет тут о «Варварином дне», 4 декабря; запись сделана «вечером, возвратясь», т. е. по возвращении Лермонтова с именин от Лопухиных. И счастье и страданье теперь он черпает из общения с Варенькой.

Запись 4 декабря 1831 г.—одна из последних в тетради, по счету от начала 51-я. Первая же из числа обращенных к Лопухиной—стихотворение «К Л⟨опухиной⟩»—по счету от начала 19-я. Ее тоже можно датировать, если учесть непосредственное соседство с ней заметки: «Написать поэму Ангел Смерти» (запись 18-я), и черновик самой поэмы (запись 22-я); беловая рукопись «Ангела смерти», изданная в 1857 г. в Карлсруэ, имела дату: «1831 года. Сентября 4-го дня»[24]. К этому времени надо, очевидно, отнести и черновик поэмы, а заодно и вписанное перед ним стихотворение («К Л⟨опухиной⟩»).

Сентябрь—декабрь 1831 г. были, следовательно, тем периодом в истории отношений Лермонтова и Лопухиной, о котором говорится в «Двух братьях»: «частые встречи, частые прогулки, невольно яркий взгляд, случайное пожатие руки—много ли надо, чтоб разбудить таившуюся искру? Во мне она вспыхнула».

Тремя указанными записями след этой новой любви в 11-й тетради не исчерпывается. Из числа относимых Висковатовым к циклу Лопухиной произведений Лермонтова 11-я тетрадь содержит еще упомянутую уже поэму «Ангел смерти» и стихотворения: «К*» («Не верь хвалам»), «Песнь Ангела» и «К другу» («Забудь опять свои надежды»). Но, прежде чем согласиться с присвоением их Лопухиной, надо уяснить, на основании

ЭСКИЗ КОСТЮМА НЕИЗВЕСТНОГО К „МАСКАРАДУ“
Акварель А. Головина, 1916—1917 гг.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

установленных уже фактов, что́ нового внесла эта любовь во внутренний мир поэта.

IV

У каждой литературной эпохи есть свое «искусство любить», свое «ars amandi»—отстоявшиеся в русле господствующей литературной традиции образцы и оттенки самого чувства, а равно и предъявляемых к нему данной эпохой требований. Вступление Лермонтова в жизнь и литературу совпало с решительным переломом в этой области.

На смену «легкой» эротической поэзии Парни—Батюшкова—Баратынского и ее бытовых соответствий вступал в свои права романтизм. Пере-

езд Лермонтова из деревни в Москву в 1827 г. только несколькими месяцами не совпал со смертью Веневитинова—крупным событием как раз в истории русского романтизма. Заранее опоэтизированная самим поэтом как акт высокого самоотречения во имя неразделенной любви, эта смерть была, с одной стороны, чем-то вроде реальной иллюстрации к только-что появившимся тогда главам «Евгения Онегина», где изображен Ленский, а с другой—служила прямым предвестником целого ряда любовных бурь и трагедий как раз у людей поколения, тогда вступавшего в жизнь, вместе с Лермонтовым. Белинский и Герцен, Станкевич и Огарев, Тургенев и Ап. Григорьев в своих юношеских романах, затянувшихся для некоторых из них на всю жизнь, с присущей им примесью философской рефлексии, со склонностью искать в любви решения философских вопросов, шли несомненно от Веневитинова. Лермонтов, человек одного с ними поколения, следовал за ним и как поэт. Отзвук веневитиновского «Завещания» есть, например, в стихотворении «Настанет день—и миром осужденный».

Романтическая трактовка любовной темы—с обязательной проекцией в потустороннее, с гиперболизмом сложных уподоблений, с байроновскими контрастами света и тени, добра и зла, с байроновской же переоценкой этих нравственных категорий—становится очень рано (независимо, вероятно, от пережитого к тому времени самим поэтом) прочным достоянием лирики Лермонтова[25].

Тем поразительнее почти совершенное отсутствие всех этих романтических признаков в цикле стихотворений, обращенных к Ивановой. Их фразеологическое построение, их скупость на уподобления почти прозаичны: «цветок, хранящий яд страданья» — для поцелуя, «бурно море»—для сердца, челнок—для человеческой участи,—это почти все из области поэтических уподоблений в тех пьесах цикла, которые, как можно думать, написаны в пору действительного увлечения поэта Ивановой[26].

Не менее неожиданно и полное почти отсутствие в них той романтической двойственности, тех контрастов «земли» и «неба», которыми лирика Лермонтова изобилует и д о и п о с л е стихотворений к Ивановой. В них же, напротив, с этой стороны все ограничивается двумя-тремя поэтическими обмолвками, невольной данью стилистической привычке, например, в форме риторического вопроса:

Иль женщин уважать возможно,
Когда мне ангел изменил?
(«Я не унижусь пред тобою»).

И только...

Очень много зато в лирических обращениях к Ивановой совсем другого—молодой непосредственной чувственности.

Трижды упоминаемые в них «волшебные глаза» (в стихотворениях: «Всевышний произнес свой приговор», «Болезнь в груди моей», «Сонет») вовсе еще не исчерпывают обаяния Ивановой... Глазам сопутствуют и более телесные возбудители чувства:

Волшебные глаза, и эта грудь,
Где бьется сердце молодое...

или:

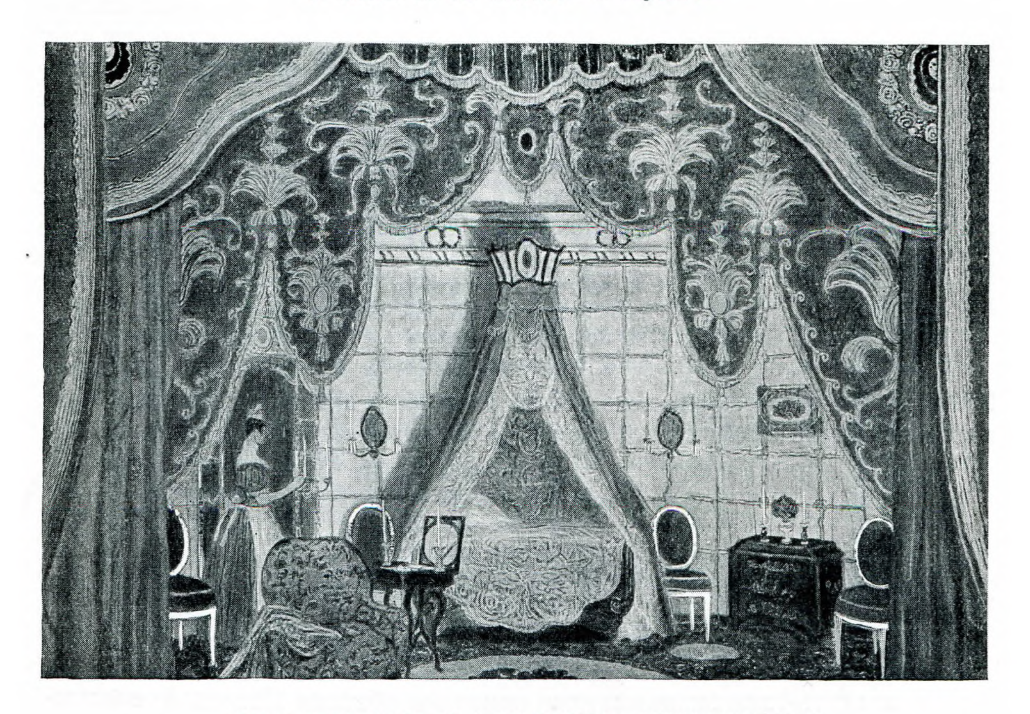
Волшебные глаза и поцелуй прощанья,
За мной бегущие повсюду.

Этот «поцелуй прощанья»—особый мотив трех различных стихотворений,—в противовес «поцелую свиданья» у Пушкина («Для берегов отчизны дальной»), вместо элегической грусти о самой разлуке (как там) тоже полон только обидой неутоленного вожделения:

Прощальный поцелуй однажды
Я сорвал с нежных уст твоих;
Но в зной, среди степей сухих,
Не утоляет капля жажды

(«К Н. И......»).

Я знал: то не любовь—и перенёс—



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К „МАСКАРАДУ". СПАЛЬНЯ НИНЫ
Гуашь А. Головина, 1916—1917 гг.
Театральный музей им. Бахрушина, Москва

говорится о том же поцелуе в другой раз («Всевышний произнес свой приговор»).

Не менее конкретна вынужденная уступчивость в отношении соперников:

Желаю счастья им—тебя винить безбожно
За то, что мне нельзя все, все, что им возможно...

(«Душа моя должна прожить в земной неволе»).

Любовь как голое вожделение доведена порой в этих беспощадных признаниях почти до обезличивания той, которая внушила поэту такое чувство:

Не ты, но судьба виновата была,
Что скоро ты мне изменила,
Она тебе прелести женщин дала,
Но женское сердце вложила.

Уж не присущие одной только ей «волшебные глаза», а обще, как какое-то родовое достояние пола—«прелести женщин»,—вот что, оказывается, было в любви к Ивановой решающим. Одно из последних стихотворений цикла пытается даже найти для этой безликой стихии вожделения какой-то обобщающий символ:

Так мраморный кумир на берегу морском
Стоит,—у ног его волна кипит, клокочет,
А он, бесчувственным исполнен божеством,
Не внемлет, хоть ее отталкивать не хочет
(«Сонет»).

Независимо от постигшей Лермонтова любовной неудачи, самое служение такому кумиру не могло, конечно, не переживаться романтиком как унижение. Отсюда финальное: «Я не унижусь». Новая любовь, естественно, не могла быть такой же.

И в самом деле, пьеса, которую следует рассматривать как своего рода формулу окончательно определившихся к моменту отъезда Лермонтова в Петербург отношений с Лопухиной,—одна из трех пересказываемых потом в монологе Радина—вся построена на резком контрасте со стихами к Ивановой[27].

Она не гордой красотою
Прельщает юношей живых,
Она не водит за собою
Толпу вздыхателей немых.

Это первое четверостишие есть почти дословная антитеза стихам об Ивановой из пьесы «Измученный тоскою и недугом»:

...но разве я любить
Тебя переставал, когда толпою
Безумцев молодых окружена,
Горда одной своею красотою,
Ты привлекала взоры их одна?

Стихи 5-й и 6-й:

И стан ее не стан богини,
И грудь волною не встает...

отрицают опять-таки знакомые уже признаки обаяния Ивановой; следующие два стиха:

И в ней никто своей святыни,
Припав к земле, не признает...

могут подразумевать «мраморный кумир» «Сонета»; и, наконец, следующий затем собственный портрет Лопухиной весь построен из признаков диаметрально противоположных:

Однако все ее движенья,
Улыбки, речи и черты
Так полны жизни, вдохновенья,
Так полны чудной простоты.
Но голос душу проникает
Как вспоминанье лучших дней...

Обаяние голоса, ни разу не упоминаемое в стихах к Ивановой, здесь, напротив, упомянуто дважды с тем, чтобы лечь в основу ряда дальнейших стихотворений Лермонтова («Прости! мы не встретимся боле»—1832, «Есть речи—значенье...»—1840) и (это главное) в основу сценического образа Нины Арбениной. В таком же контрасте к портрету Ивановой и все остальное в лирическом портрете Лопухиной: неподвижная красота

форм—«грудь богини»—сменяется грацией движений, немое прельщение—вдохновением. Словом, все статуарно-телесное сменяется музыкальным. Замечательно, что в том же 1832 г. этот контраст двух женских образов послужил Лермонтову темой чисто философской медитации:

Кто объяснит, что значит красота:
Грудь полная иль стройный гибкий стан
Или большие очи?—но порой
Все это не зовем мы красотой:
Уста без слов—любить никто не мог;
Взор без огня—без запаха цветок!

(«Она была прекрасна, как мечта»).

Наконец, два последних стиха:

И сердце любит и страдает,
Почти стыдясь любви своей,

разительно совпадают с дневниковой записью 4 декабря («Вчера еще я дивился продолжительности моего счастья!—Кто бы подумал, взглянув на нее, что она может быть причиной страданья?»). Эта неожиданность страдания рядом со счастьем одинаково загадочна, с первого взгляда, и в дневнике и в стихотворении. Ясно лишь, что это страдание—совершенно иной природы, чем то, которое причиняла «обманутая любовь» к Ивановой: ни о какой измене со стороны Лопухиной ни творчество Лермонтова вплоть до «Маскарада», ни автобиографические, ни биографические источники не говорят ничего. Напротив: «она не требовала ни обещаний, ни клятв»,—говорит Юрий из «Двух братьев»,—«но сама клялась любить меня вечно... Она была моя—я был в ней уверен, как в самом себе». Откуда же, в таком случае, дважды с самого начала засвидетельствованное «страдание»?

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ ПИСАТЕЛЕЙ К „МАСКАРАДУ"
Акварель А. Головина, 1916—1917 гг.

Театральный музей им. Бахрушина, Москва

Тот новый строй, та новая тональность, в которой начинает теперь звучать у Лермонтова любовная тема, предполагала как нечто необходимое наряду со счастьем и страдание, но на этот раз не унижающее, а высокое.

Висковатов в числе пьес, обращенных к Лопухиной, назвал одно из посвящений «Демона» («Прими мой дар, моя Мадона!»). Возражений это ни с чьей стороны не встретило, тем более, что дальнейшая судьба поэмы— снятие Лермонтовым в 1841 г. с окончательного ее списка особой копии специально для Бахметевой-Лопухиной, затем опубликование поэмы (в Карлсруэ) как раз по этому списку[28]—лишь подтверждала указанный Висковатовым для посвящения адрес. Напрашивающиеся отсюда выводы пока никем, однако, сделаны не были.

Датой посвящения является 1831 г., выставленный самим Лермонтовым на беловом списке второй редакции поэмы (ИРЛИ, 27-я тетрадь), содержащем как раз это посвящение, отсутствующее, напротив, в черновом списке той же редакции (ИРЛИ, 4-я тетрадь), которая датирована 1830 г. 11-я тетрадь позволяет дату посвящения уточнить дальше. 27-я запись этой тетради — стихотворение «К*» («Не верь хвалам и увереньям») — есть не что иное, как вариант посвящения: второе четверостишие в обеих пьесах дословно совпадает. Написанное, конечно, не раньше этого маленького наброска (а он, в свою очередь, следуя в 11-й тетради непосредственно за пьесой «Сентября 28», мог быть написан в конце сентября или начале октября), посвящение падает, таким образом, все на тот же период между сентябрем и декабрем 1831 г., когда, как выяснено, зародилась любовь к Лопухиной.

Дата посвящения небезынтересна и в другом отношении.

В том же 1831 г. в альманахе «Сиротка» впервые появилась в печати «Мадона» Пушкина. Отпечатанный в Москве, где жил тогда и Лермонтов, этот альманах вышел в свет в последних числах февраля[29], т. е. какую-нибудь неделю спустя после обратившей на себя внимание Москвы женитьбы Пушкина. И при появлении «Мадоны» всякому, разумеется, было ясно, к кому обращены заключительные стихи:

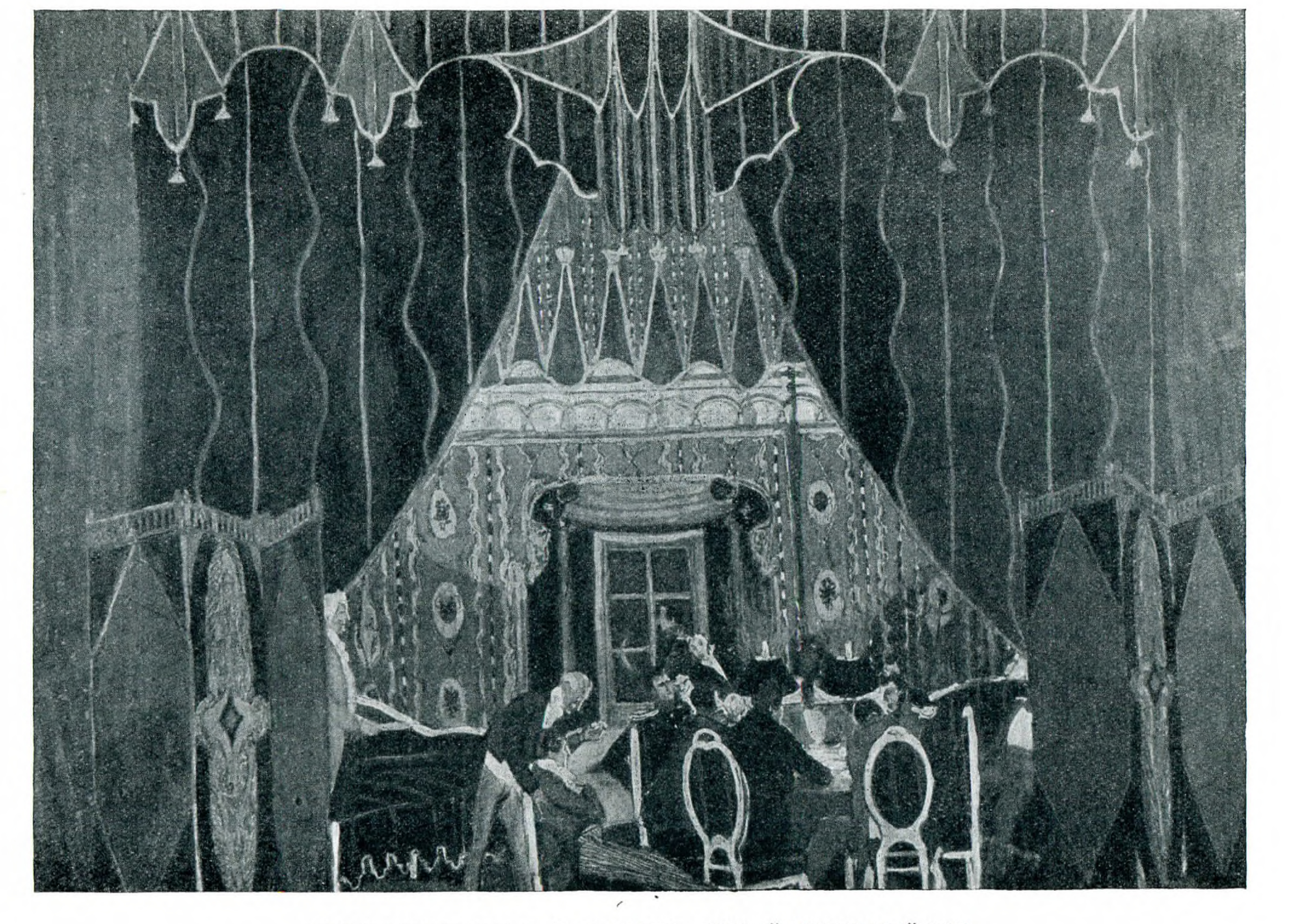
Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя мадона...

В том же 1831 г., каких-нибудь пять-шесть месяцев спустя, в той же Москве, другой поэт, с теми же небезответственными словами: «моя Мадона», мог, конечно, обратиться, подобно Пушкину, только к невесте. Сама собой обнаруживается, таким образом, вся ответственность для Лермонтова и Лопухиной их сложившихся к концу 1831 г. отношений.

Но что же означало самое посвящение Лопухиной «Демона»?

Весь тот комплекс образов, из которого возник еще в 1829 г. первый замысел этой поэмы: мифологема библии и апокрифов о падшем, но вспоминающем при виде ангела рай демоне, прочно освоенная уже к 20-м годам романтической поэзией как на Западе (Байроном, Т. Муром, Альфредом де Виньи), так и у нас (Пушкиным в стихотворениях «Демон» и «Ангел», Подолинским в поэме «Див и Пери»), теперь, в 1831 г., вдруг сразу с большой смелостью приурочивается Лермонтовым к своей собственной, только-что им осознанной новой любви.

Скажу ли?—предан самовластью
Страстей печальных и судьбе,
Я счастьем не обязан счастью,
Но всем обязан я—тебе.



ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К „МАСКАРАДУ“. ВТОРОЙ ИГРАЛЬНЫЙ ЗАЛ

Гуашь А. Головина, 1916—1917 гг.

Театральный музей им. Бахрушина, Москва

Как демон, хладный и суровый
Я в мире веселился злом,
Обманы были мне не новы,
И яд был нà сердце моём;
Теперь, как мрачный этот Гений,
Я близ тебя опять воскрес
Для непорочных наслаждений,
И для надежд, и для небес.—

Так распределяя между собой и невестой роли своей старой поэмы, Лермонтов не просто подбирал эффект для мадригала, а осмыслял подлинный опыт своей бурной сердечной жизни. Ведь говоря: «Обманы были мне не новы», он не лгал, конечно, а вспоминал свою «обманутую любовь» к Ивановой и, значит, не выдумывал и свою преданность «страстям печальным», как не выдумывал возрождающей силы нового чувства. В этом последнем был, как видно, тот типичный для романтической любви порыв в беспредельность, которого недоставало чувству Лермонтова к Ивановой и который, с другой стороны, порождал теперь и то новое страдание—от ограниченности сил для такого порыва,—о котором говорит запись в дневнике от 4 декабря.

Издавна облюбованный Лермонтовым романтический сюжет начинает жить теперь двойной жизнью: как сюжет поэмы и как лирический leitmotiv. Этот последний вслед за посвящением звучит в новых обращениях к Лопухиной от начала 1832 г.: «Мы случайно сведены судьбою» и «Послушай, быть может, когда мы покинем»,—с прямым повторением во втором тех же самых уподоблений, что и в посвящении:

Быть может в стране, где не знают обману,
Ты ангелом будешь, я демоном стану!—
Клянися тогда позабыть, дорогая,
Для прежнего друга все счастие рая!
Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный,
Тебе будет раем, а ты мне—вселенной!—

Замечательно, что о подобном обмене—рая на любовь—вовсе еще нет речи в поэме второй редакции (1830). Зато этот самый мотив появляется в следующей полной редакции «Демона»—1833 г. Не менее достойно внимания, что возлюбленная Демона приравнивается к «вселенной»,—в цикле стихотворений к Лопухиной шеллингианскому «постижению абсолюта» через любовь, действительно, соответствует ряд однородных, иногда прямо тождественных космических метафор любви, подчас развернутых в большие сравнения:

Мы случайно сведены судьбою,
Мы себя нашли один в другом,
И душа сдружилася с душою;
Хоть пути не кончить им вдвоём!
Так поток весенний отражает
Свод небес далекий голубой
И в волне спокойной он сияет
И трепещет с бурною волной.
Будь, о будь моими небесами...[30]

Персонифицированные уподобления демону и ангелу чередуются, таким образом, с безлично-стихийными, космическими уподоблениями. Но внутренняя соотнесенность тех и других очевидна: подобные уподобления (облаку и лучу) есть уже в поэме второй редакции; есть они и в стихотворениях из 11-й тетради: отражающееся в волнах облако, как метафора

ЭСКИЗ КОСТЮМА МАРКИТАНТКИ К „МАСКАРАДУ“
Акварель А. Головина, 1916—1917 гг.

Театральный музей им. Бахрушина, Москва

любви, есть в стихотворении «К другу» («Забудь опять»); в более развитом виде та же метафора—в «Ангеле смерти»:

И ангел-дева отвечает:—
Видал ли ты, как отражает
Ручей склонившийся цветок:
Когда вода не шевелится,
Цветок недвижно в ней глядится;
Но если свежий ветерок
Волну зеленую встревожит...
И всколебается волна,
Ужели тень цветочка может
Не колебаться как она?—
Мою судьбу с твоей судьбою
Соединил так точно рок;
Волна—твой образ; мой—цветок!

Окончательную убедительность мнению Висковатова о причастности «Ангела смерти» к циклу Лопухиной придает посвящение этой поэмы той самой А. М. Верещагиной, которая с самого начала новой любви Лермонтова была избрана им в конфидентки.

Замысел «Ангела смерти», как явствует из содержания 11-й тетради, возник одновременно с зарождением этого чувства, в том же сентябре 1831 г. Тем многозначительнее роль «Ангела смерти» в литературной истории «Демона»—роль посредствующего звена между двумя ранними его редакциями (1829 и 1830 гг.) и дальнейшими.

Любовь к Лопухиной, видели мы, с самого начала в качестве лирической темы притянула к себе сюжет уже выношенной к тому времени поэмы. Но, как теперь выясняется, в свою очередь и поэма, в своих дальнейших переработках, вобрала в себя немало прямых откликов на любовь поэта к Лопухиной. Ангел, соперничающий с демоном в любви к смертной—отличие двух первых редакций,—заменяется в «Ангеле смерти» синтетическим образом «ангела-девы», слившим в себе ангела и монахиню двух первых редакций, что устраняло из поэмы героиню-грешницу и при-

давало все признаки небесного совершенства вместо ангела самой героине — основное отличие от двух первых редакций не только «Ангела смерти», но и самого «Демона» в редакции 1833 г.

Это переосмысление поэмы есть все основания отнести за счет одновременно наметившегося (в таких пьесах, как «Послушай, быть может когда мы покинем») лирического осмысления образа Лопухиной; недаром в редакцию «Демона», созданную год спустя после разлуки Лермонтова с Лопухиной, попали и прямые реминисценции из пьес, к ней обращенных: «Оставь напрасные заботы», «Дай руку мне, склонись к груди поэта», «Мой демон» и др.; недаром как охранительный символ вновь созданной героини в этой редакции (и только в этой) названа мадонна («В углу из мрамора мадона»). Посвящение 1831 г. было, значит, в самом деле, признанием о глубокой внутренней связи, сразу же установившейся между лирической темой любви к Лопухиной и новыми обработками старого эпического замысла, о чем, впрочем, с предельной ясностью сказал Лермонтов еще раз, в последнем из посвящений (той же Лопухиной) своей поэмы—«простого выражения», по его словам,

Тоски, мой бедный ум томившей столько лет.

Живой вдохновительницей «Демона» Лопухина оставалась для Лермонтова до конца[31].

Замечательно, что весь рассмотренный лирический цикл, не говоря уже о поэме, насквозь трагичен—полон предчувствий, что счастье, даже при взаимной любви, недостижимо; причем предусматривалось даже нечто, прямо предуказывающее и биографический эпизод с Сушковой, и замысел «Маскарада»; о Зораиме из «Ангела смерти» читаем:

За гибель друга в нем осталось
Желанье, миру мстить всему,
И ненависть к другим, казалось,
Была любовию к нему.

Действительно, месть Лермонтова Сушковой «была любовию» к «погибшей» тогда для него Лопухиной; месть Арбенина, по его собственным словам, «была любовию» к Нине.

V

Все дело в том, что в обеих ранних редакциях «Маскарада» любовь Арбенина и Нины с точки зрения средств поэтической выразительности не только примыкает к четвертой редакции «Демона», но и входит в лирический цикл Лопухиной. На «Маскараде» двух первых редакций, как и на этом цикле, с первого до последнего стиха—один и тот же отпечаток традиционной мифологемы об ангеле и демоне.

Уже первый из обращенных к Нине монологов Арбенина убеждает в этом бесспорно:

Ты отдалася мне—и любишь—верю я,
Но безотчетно, как дитя,
Но потому что чувств своих не понимая
Еще чиста как воздух рая
Душа свободная твоя.
Но я люблю иначе...
На жизни я своей узнал печать проклятья,
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастия земли...

(Действие первое, сцена 3-я).

ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ К „МАСКАРАДУ“. БАЛЬНЫЙ ЗАЛ

Гуашь А. Головина, 1916—1917 гг.

Театральный музей им. Бахрушина, Москва

То же в следующем монологе («Послушай, Нина!.. я смешон, конечно»):

Все, что осталось мне от жизни, это ты:
Созданье слабое, но ангел красоты:
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...
Без них нет у меня ни бога, ни души...

(Там же).

И дальше:

...но ты мой рай,
Небесный и земной.... прощай!..

(Там же).

И еще раз:

...глупец, кто в женщине одной
Мечтал найти свой рай земной

(Действие третье, сцена 1-я).

Наконец, на антитезе демона и ангела построен в двух первых редакциях эпилог:

Я счастия искал
И в виде ангела мне бог его послал.
Мое преступное дыханье
В нем осквернило божество...
И вот оно, прекрасное созданье,
Смотрите... холодно... мертво.

Переработка устранила из пьесы не только эпилог, но и соответствующее место первого монолога; оставленные в пьесе отголоски мифологемы могли сойти за мелодраматическую риторику; сокращенное же выдавало бы, напротив, субъективные корни замысла, чего Лермонтов на этот раз, хлопоча о доступе пьесы на сцену, мог и не желать. Как бы то ни было, след традиционной мифологемы устранен был (при третьей переработке) также из сцены мести Арбенина Звездичу. В том, как выглядит эта сцена в двух первых редакциях, Арбенин явно совмещает в себе пушкинского «Демона» с «Демоном» Лермонтова. Месть тут состоит не в ловко подстроенном шельмовании, как позже, а в социальной метаморфозе: светский человек превращен в азартного игрока. И, подобно аналогичному превращению Черткова в «Портрете» Гоголя[32], метаморфоза Звездича есть результат мстительного внушения, почти—как у Гоголя—«наваждения»: отсутствующий (как думает втягиваемый в игру Звездич) Арбенин незаметно говорит ему несколько слов на ухо и скрывается за дверью, прежде чем тот успевает его заметить; и голос Арбенина превращается для Звездича в его собственный внутренний голос:

Князь.

Арбенин здесь иль я лишен рассудка.

Казарин.

Арбенин? что вы?

Князь.

Он мне говорил,
Я слышал.

Казарин.

Полноте тревожиться мечтою.

Князь (почти про себя).

Нет, слишком я испуган был,
И этот голос мне не даст покою.

Если, таким образом, инсценировка «наваждения» напоминает тут фантастическую повесть Гоголя, то самый голос «наваждения» с еще большей очевидностью восходит к стихотворению Пушкина:

...и постепенно чувства
Любви, высокого погаснут и умрут.
И совесть замолчит при голосе искусства[33].

. . . .

...и если неприметно
Надежды прежние[34] в тебе и оживут—
То успокойся, друг,—я буду тут...[35]
Теперь мы квиты.

Замена всей этой сцены новым мелодраматическим вариантом (в третьей редакции) стоит, таким образом, в неразрывной связи с повсеместным устранением из пьесы субъективно-лирической темы Демона. Но наличность ее в первоначальной редакции—красноречивое свидетельство о субъективном источнике замысла «Маскарада»: лермонтовская тема Демона с 1831 г.—тема его любви к Лопухиной.

Монологи Арбенина даже прямо перекликаются иногда с отдельными посвященными Лопухиной пьесами. Слова Арбенина:

Послушай... нас одной судьбы оковы
Связали навсегда... ошибкой, может быть...

повторяют одно из самых выразительных лирических обращений к Лопухиной («Мы случайно сведены судьбою»). Прямо портретный, вероятно, признак Лопухиной кроется за несколько раз повторенным в драме наименованием Нины «дитя»: «И резвясь, как дитя», говорит о ней Арбенин; то же говорит о ней баронесса:

.....Она дитя!
Она еще не любит страстно
И будет век любить шутя.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МАСКАРАДУ"
Рисунок Н. Кузьмина, 1940 г.
Собственность художника, Москва

В стихотворении «К другу» (1831 г.) эта характеристика Лопухиной почти дословно повторена:

Она дитя:
Не верь на слово;
Она шутя
Полюбит снова...

И как все слишком разительно совпадающее с лирическими отголосками этой своей любви, Лермонтов при переработке «Маскарада» вычеркнул и реплику баронессы.

Самое, наконец, имя—Арбенин—не в первый и не в последний раз выступает у Лермонтова в «Маскараде»: так же названы и герой из «Странного человека», и герой одной из двух неоконченных повестей (1841); в обоих случаях «Арбенин»—не больше как художественный псевдоним самого Лермонтова. Не иначе обстоит, очевидно, дело и в третьем случае—с Арбениным в «Маскараде»... В частности с Арбениным из «Странного человека» героя «Маскарада» роднит и сходство биографических ситуаций, породивших ту и другую драму. Не лишено ведь интереса, что драматическая форма в обоих случаях понадобилась Лермонтову для прямого отклика на потрясшие его жизнь события: разрыв с Ивановой—в первом случае, брак Лопухиной—во втором. А если, кроме того, учесть, что и две остальные драмы тесно примыкают к первым: одна («Menschen und Leidenschaften»)—к «Странному человеку» как его первый очерк, другая («Два брата»)—к «Маскараду» как пояснительное послесловие, то окажется, что вообще театр в творчестве Лермонтова (за исключением «Испанцев») так же органически связан с фактами его биографии, как и все остальное.

При таком параллелизме «Странного человека» и «Маскарада» чем же, однако, объясняется гораздо большая откровенность автобиографических признаний в первом, чем во втором? «Маскарад» не воспроизводит ведь прямо тех событий из жизни Лермонтова, которые эту драму породили,—они в ней заменены шаблонами сценической моды, тогда как в «Странном человеке» передаются сами события.

В пору любви к Ивановой и господства над вкусами Лермонтова шиллеровской драматургии задачи, преследовавшиеся его собственными драматургическими опытами, были гораздо интимней, чем в пору создания «Маскарада». Любовь к Ивановой, больше всего ценившей в жизни и людях «веселье», оказалась для Лермонтова «обманутой» благодаря сумрачности его собственного нрава. Так, по крайней мере, оценивал свою любовную неудачу он сам. И вот эта несчастная черта собственного характера, причина охлаждения и даже измены возлюбленной, дважды анализируется Лермонтовым драматически. Первая драма («Menschen und Leidenschaften»), — посвящение которой есть основания относить (вслед за Андрониковым) к Ивановой, а изображенную в ней любовь—к более ранней отроческой влюбленности Лермонтова в кузину А. Столыпину,—анализирует сумрачный характер героя с тех же двух сторон, что и вторая драма: со стороны породивших такой характер семейных обстоятельств (распря бабушки и отца, распря отца и матери) и со стороны вытекающих из такого характера любовных неудач. Посвящение к первой драме разъясняет цель такого анализа:

Пусть пред тобой сии листы
Листами будут оправданья.

Первой своей драмой Лермонтов оправдывался перед веселой Ивановой в сумрачности своего характера, разъясняя причины этой сумрачности и ее первые (уже былые к моменту написания драмы) плоды.

Несколько месяцев спустя, когда та же «печаль» принесла новый жесточайший плод—разрыв с самой Ивановой, понадобилось, уже самому Лермонтову для себя, повторить тот же анализ вторично,—чтобы опять-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „МАСКАРАДУ". АРБЕНИН И НИНА
Рисунок Г. Петрова, 1940 г.
Собственность художника, Ленинград

таки изнутри своего собственного характера понять и осмыслить только-что случившееся. Любовная неудача «странного» героя опять выводится из его «печали», а эта, в свою очередь, из его семейной судьбы. Характерологическая доминанта всей пьесы подчеркивается заглавием. Таким образом, в обоих случаях внесение в драму автобиографического материала предписывалось основным авторским заданием. Форма шиллеровских «мещанских» драм в прозе, с нарочитой интимностью сценария, этому заданию вполне шла навстречу.

Совсем иной целью руководствовался Лермонтов, создавая «Маскарад». Оправдываться уже было не в чем, уяснять себе самому тоже уже было нечего. Демонический характер героя был не нов, не нова была и роковая его любовь к «ангелу-деве». Но нов был тот социальный—вместо надмирного—план, где заранее выстраданная разлука с этим «ангелом» вдруг совершилась; нов был тот социальный протест, который, несомненно, охватил Лермонтова против узаконившего эту разлуку—«святостью» брака—общества.

Тем и замечателен «Маскарад», что личная тема перерастает здесь в тему социальную. Последняя драма Лермонтова—произведение автобиографическое. Но пытаясь сублимировать в ней непосредственно пережитой житейский конфликт, поэт, вместе с тем, наделяет свои образы такой обобщающей силой, что они приобретают определенное общественное звучание. Исчерпывающий анализ драмы с этой точки зрения составляет задачу особой работы. Но как бы то ни было, не самооправдание (как в первой драме), не самоанализ (как во второй), а месть враждебным Лермонтову общественным силам была, на самом деле, подлинным источником замысла «Маскарада».

Но такая месть не только уж не требовала драматизованной автобиографии, а, напротив, чтобы появиться, как этого хотел Лермонтов, на тогдашней сцене, требовала совсем новых и весьма уж далеких от «домашних» драм Шиллера сценических форм. Да к тому же для задуманной драмы мести сама жизнь подсказывала в 1835 г. невозможную прежде у Лермонтова, гораздо более эффектную, чем в прежних драмах, мизансцену с декорациями в виде игорного дома и маскарада—сценическими символами той новой общественной среды, в которой застали Лермонтова отразившиеся в «Маскараде» события: замужество Лопухиной и светский скандал с Сушковой.

VI

Связь ранних драм Лермонтова с драматургией Шиллера общеизвестна[36]. Черты фамильного сходства с шиллеровским театром не чужды и «Маскараду»[37].

Отказ Шиллера и других драматургов эпохи «бури и натиска» от обветшавших принципов французской классической трагедии, с ее тремя единствами и обязательным дидактизмом, вполне разделяет Лермонтов не только в «Испанцах», но точно так же и в «Маскараде», где, как и там, нет «единств», нет (в трех первых редакциях) заключительного торжества школьной морали, патетика монологов преобладает над диалогической речью, а типичная для шиллеровского театра развязка—убийство героини героем—как в «Разбойниках», как в «Испанцах» самого Лермонтова,—есть скорее эффектный жест предельного протеста, а не подготовленный, как у Шекспира, всем ходом драмы результат главной страсти. Не без зависимости от Шиллера, хотя уже более отдаленной, сделан был Лермонтовым и выбор фабулы.

Мир игроков, с одной стороны, и маскарад—с другой еще до Лермонтова присвоены были в качестве традиционного кадра западно-европейской мелодрамой—той разновидностью драмы, которая в 10-х и 20-х годах и на Западе и у нас, в противовес классической трагедии, многое заимствовала как раз у Шиллера, расчищая, в свою очередь, путь романтической драме[38].

ЭСКИЗ
К „ДВУМ БРАТЬЯМ"
Акварель А. Головина,
1915 г.

Собрание Ю. Юрьева,
Ленинград

«Тридцать лет, или жизнь игрока» Дюканжа, впервые представленная в Париже в 1827 г. и обошедшая вслед за тем в ближайшие два-три года все европейские театры, была первой в эпоху мелодрамы попыткой обновить на сцене сюжет старой комедии Реньяра «Игрок» (1696). Замечательно, что как раз эту мелодраму Дюканжа сам Лермонтов сопоставляет с «Разбойниками» Шиллера в качестве особенно понравившихся ему пьес московского репертуара за 1829 г., с Мочаловым в главных ролях (в письме к М. А. Шан-Гирей)[39].

Начинаясь, подобно «Маскараду», сценой в игорном доме, «Жизнь игрока» своим средоточием имеет прямой прообраз эпизодической у Лермонтова интриги Казарина (снова вовлекающего в игру женившегося Арбенина). У Дюканжа прожженный игрок Варнер с той же целью, что и Казарин, шаг за шагом разрушает семейное счастье вступающего в первом акте в брак Жоржа де Жермани; сближает с Казариным Варнера общая им обоим мораль игрока, инфернальный налет «соблазнителя», игрецкие арготизмы.

Значительно раньше игорного дома в обиход мелодрамы вошел маскарад. Уже Август Коцебу свою одноактную мелодраму «Маски», шедшую в Петербурге в 1817 г.[40], целиком строит на маскарадной интриге, где муж испытывает верность жены, явившись после долгого отсутствия прямо на бал в маске. «Травестия» авантюрных романов (Анны Рэтклиф, Дюкре Дюмениля), замененная масками, привлекала авторов мелодрам как простейший и очень эффектный способ передачи на сцене мотива узнавания.

Мелодрама Коцебу и кончается тем, что действующие лица «сбрасывают маски» и, к общему удовольствию, узнают друг друга. Этот мелодраматический мотив разоблачающей самоё себя маски удержан Лермонтовым для баронессы Штраль. Другой не менее характерный признак мелодрамы—исполняемый Ниной в сцене на балу романс: пение входило как обязательный аксесуар в этот смешанный тип сценического произведения, потому-то и называвшийся не драмой просто, а «мелодрамой»[41].

От мелодрамы, наконец, перешел к Лермонтову если не самый характер Арбенина, то, по крайней мере, некоторые характерные в нем признаки сценического героя. Обычная у лермонтовского героя поза высокомерного одиночества для Арбенина осложнена такими отзывами о нем других персонажей, как «Ванька-Каин» (в стихе 130), или (в стихе 136):

Глядит ягненочком,—а, право, тот же зверь...

или (в двух первых редакциях, стих 845):

Неукротимый этот зверь,

испытавший, по собственному признанию (в стихе 1076),

Все сладости порока и злодейства

и названный так еще раз (в четвертой редакции) Звездичем в разговоре с Ниной:

Ваш муж—злодей!..

Злодей или, конкретнее, разбойник, не в качестве простого воплощения наказываемого в заключение «порока», а как главный герой всей пьесы, отмеченный при этом чертами силы и гения, впервые появляется, под очевидным влиянием того же Шиллера, в пьесе Ламартельера «Роберт, атаман разбойников» (1792), а затем и в пьесах «отца мелодрамы»—Пиксерекура. В его мелодраме «L'homme à trois visages» («Человек о трех лицах») героем является венецианец Вивальди, тайно вернувшийся из ссылки на родину, чтобы под видом разбойника Абелино отмстить венецианскому дожу, что и сопровождается следующим его монологом: «Неужели ты думаешь, что разбойник, вроде меня, ничтожнее дожа? Вовсе не пурпур делает людей великими, и может статься, что под этой грубой оболочкой скрыты сердце более нежное и душа более возвышенная, чем твои... Люди, преданные повседневности, похожи на насекомых, копошащихся у нас под ногами: их или давят или, если щадят, то только из презрения... Прочь от меня подобный удел! Лишь то, что не обыденно, единственно имеет право на уважение современников и на восторг потомства»[42]. Присвоив созданной им мелодраме тип шиллеровского героя, Пиксерекур, популярнейший из драматургов своего времени, надолго обеспечил тем самым популярность и этому герою—разбойнику, пережившему даже самую мелодраму, так как по наследству от нее перешел в драмы романтиков.

С драматургией французских романтиков непосредственно и связан «Маскарад».

Первый образец нового жанра романтической драмы, увидевший рампу в обстановке настоящей театрально-литературной битвы, в раскаленной к тому же атмосфере предреволюционных месяцев 1830 г.[43]—«Эрнани» Виктора Гюго—есть не что иное, как только новый апофеоз не нового уж

героя мелодрамы; предпочтенный Доньей Соль королю и герцогу, Эрнани — предводитель шайки разбойников, которые обречены «скитаться по лесам»

И в чьей крови живет всечасно жажда мщенья.

«Жажда мщенья» и составляет руководящую всеми действующими лицами этой драмы страсть. Как и «Маскарад» — трагедия мести, «Эрнани»

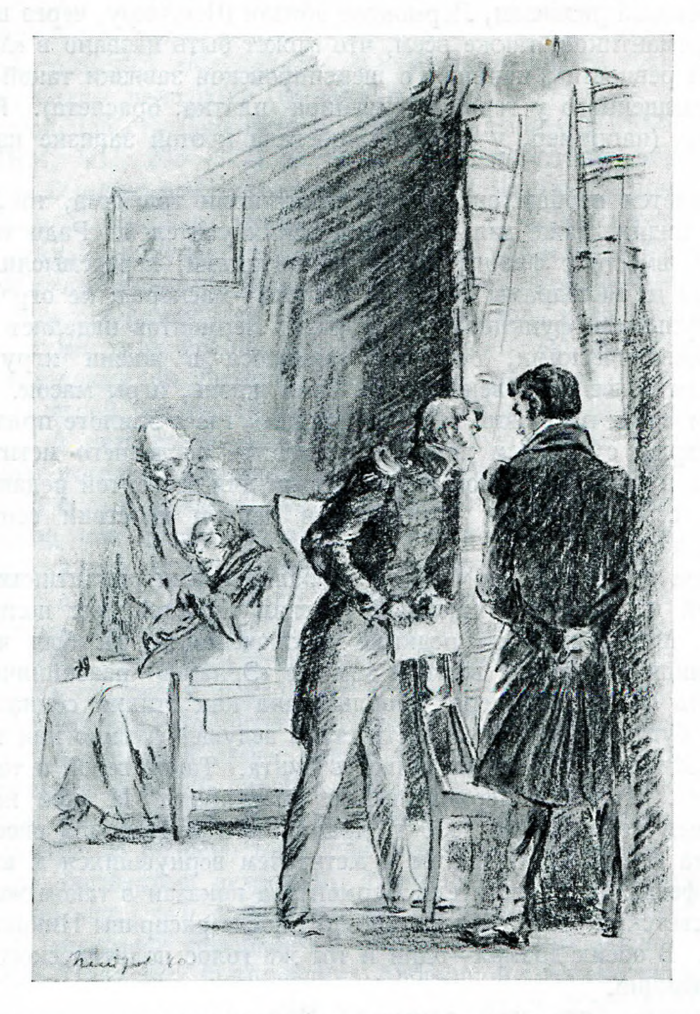


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДВУМ БРАТЬЯМ"
Рисунок Г. Петрова, 1940 г.
Собственность художника, Ленинград

Гюго прямо предвосхищает не только сценический тип Арбенина, но и ряд других тематических и композиционных особенностей лермонтовской драмы; например, в сцене отравления на балу у Лермонтова есть прямая реминисценция из сходной эпилогической сцены в «Эрнани», — слова Арбенина, после того как Нина, съев отравленное мороженое, отдает ему пустое блюдечко:

......Всё, всё!
Ни капли не оставить мне! жестоко!

звучат как намек на не столь «жестокую» ситуацию у Гюго. Выпив яд,

Донья Соль «возвращает Эрнани наполовину осушенный флакон» со словами:

О милый, для тебя тут есть еще глоток!

Романтическая драма тем прежде всего и отличалась как жанр от мелодрамы, что вместо счастливой развязки свои заимствованные у той же мелодрамы эффекты стала завершать на шекспировский лад—трагично[44]. Кроме кровавой развязки, Лермонтов обязан Шекспиру, через возрождавших его романтиков, также всем, что может быть названо в «Маскараде» «трагедией ревности», начиная с шекспировской завязки такой трагедии, в виде похищенного у героини сувенира (платка, браслета). Романтическая драма (например, у Дюма) прибегала к этой завязке из «Отелло» не раз[45].

Что касается вообще сгущения романтиками трагизма, то Лермонтов шел, как видим, даже дальше французских учителей. Ради такого сгущения он, вместе с французскими романтиками, переосмыслил и заимствованный из мелодрамы аксесуар фабулы—маскарад; не ограничиваясь чисто фабульными функциями маскарада, Лермонтов наделяет его функциями символическими, обнажая таящуюся в жизни игру страстей посредством более откровенной, чем сама жизнь, игры масок. Прообразом, несомненно, послужил тот же «Эрнани», где в эпилоге прямо изображен маскарад, с «черным домино» в качестве последнего мстителя, точь в точь как в присоединенной Лермонтовым для четвертой редакции сцене Арбенина с Неизвестным (которому в первом действии соответствует «мужская маска»).

Еще одна роднящая Лермонтова с французскими романтиками черта—вложенный им в этот сгущенный трагизм страстей дух политического протеста. Мелодраме, за редкими исключениями, он был чужд. Но у романтиков—и прежде всего в том же «Эрнани»—разбойничья стихия была опять (после Шиллера) использована как стихия социально-политического бунтарства, а тема мести стала ведущей именно как тема мстящего за социальную несправедливость бунта. Таков герой и такова тема в «Эрнани». Таков и лермонтовский «Маскарад». И если написанная перед самым переворотом 1830 г. драма Гюго выставляла своего героя-разбойника соперником, врагом и мстителем вернувшихся к власти при Карле X феодалов, то мститель Лермонтова показан в таком же столкновении со светским обществом Петербурга после расправы Николая с декабристами. В обеих драмах—один и тот же голос политического протеста в годы реакции.

Замечательно, что уже замысел «Маскарада» предусматривал, как свидетельствует А. Н. Муравьев, сатиру на современное общество в грибоедовском комедийном стиле; такого рода замысел только и мог возникнуть под влиянием литературных манифестов французского романтизма (вроде предисловия Гюго к «Кромвелю»), провозглашавших «свободный переход» в одной и той же пьесе «от героического к обыденному», от трагического к комическому[46]. Этот переход осуществлен, в самом деле, во всех редакциях «Маскарада» с большой последовательностью: трагедия страстей везде в нем оттенена комедией нравов, будь это нравы игроков или маскарада, нравы светских салонов или родственных похорон. Близость к Грибоедову (например, в диалогах Арбенина и Казарина, Казарина и Шприха) достигает подчас откровенного подражания. Но подражанием «Горю от ума» комедийный фон лермонтовской

трагедии не ограничивается. Подобно авторам мелодрам, свободно переносившим на сцену сюжеты целых романов, пользуется и Лермонтов современной ему повествовательной прозой как нравоописательным материалом.

Из светской повести Марлинского «Испытание» (1832), с сюжетом, отдаленно напоминающим «Маскарад», для этого последнего взяты имена действующих лиц: Звездича и Штраль[47], с передачей, впрочем, женского имени (графини Звездич) мужчине, а мужского (ротмистра Штраль) женщине—может быть для того, чтобы лишний раз подчеркнуть трагическую развязку «Маскарада», противопоставив ее банально благополучному, как в мелодраме, финалу повести.

Из светской повести Сенковского «Предубеждение» (в «Библиотеке для Чтения» 1834, VII, 205—272) целиком взят Лермонтовым образ Шприха, которому у Сенковского соответствует некий Шпирх. «Шпирх,—читаем там,—служит в каком-то приказе, снимает в наймы какие-то домы в каких-то улицах, уступает знакомым людям какие-то товары, продает в полубутылочках какие-то вина, и беспрестанно занят какими-то делами. Он француз в тех домах, где обожают французов, даже таких, как он, и немец с теми, кто бранит все французское. По воскресеньям и в большие праздники он бывает русской; по субботам он вероятно возвращается к своей подлинной нации, потому что в субботу вы нигде его не отыщете. У него все исчислено на рубли и копейки. А его мозг? его плоский мозг устроен на подобие счетной доски». В дальнейшем содержании рассказа есть и навязываемые Шприхом Казарину собаки, есть и побои, которым, как думает Казарин, может подвергнуться Шприх.

Было высказано предположение о портретном сходстве Шприха—Шпирха с реальным прототипом грибоедовского Загорецкого—чиновником и мелким литератором 30-х годов, агентом Третьего отделения А. Эльканом[48]. Что Лермонтов мог, действительно, стремиться к портретному сходству своих персонажей с живыми лицами, доказывает упоминание Арбениным устроителя публичных маскарадов Энгельгардта[49].

Пушкинской «Пиковой даме», также светской повести, Лермонтов обязан совмещением в одной картине мира игроков и мира гостиных, с торжествующим над каждой из этих стихий светской жизни одиночкой-героем в центре. И подобно тому, как для первой цензурной переработки «Маскарада» (четвертой редакции) Лермонтов вновь воспользовался—шире, чем прежде,—его романтическим прототипом, «Эрнани» Гюго, так для второй цензурной переработки (пятой редакции) заново привлечена была повесть Пушкина: компаньонка Арбениной Оленька, появляющаяся в качестве «положительного лица» в этой редакции «Маскарада» впервые, есть, конечно, лермонтовская вариация пушкинской Лизаветы Ивановны.

Наконец, та разнообразная русско-немецко-французская повествовательная литература о карточной игре и картежниках, которая подготовила появление в 1834 г. «Пиковой дамы»—от «Серапионовых братьев» Гофмана до «Шагреневой кожи» Бальзака и «Красного и черного» Стендаля[50],—несомненно, подсказала Лермонтову широко в ней разработанную символику карт (ср. слова Казарина: «Мир для меня—колода карт» и т. д.), под знаком которой, вместе с символикой маскарада, как сплошной разгул азарта и похоти, и изображен Лермонтовым петербургский «свет».

«Маскарад» отразил в себе за те два года, что трудился над ним поэт, не одну, а целых три фазы в развитии русской драмы: шиллеровскую, мелодраматическую и романтическую.

Однако, при всей близости «Маскарада» к жанру романтической «драмы страстей», даже в собственных пределах творческой истории этой пьесы прослеживается эволюция Лермонтова в направлении к реализму. Если первые четыре редакции «Маскарада», при всех присущих каждой из них отличиях, все же остаются, тем не менее, вариациями мотивов, тем, положений, характеров и стиля одного и того же жанра, то с последней, пятой редакцией драмы дело обстоит совсем иначе. Переделка «Маскарада», носящая заглавие «Арбенин», отличается от всех остальных как раз тем, что вносит существенные отклонения не в те или иные детали замысла, а в жанровые его нормы. Последняя переработка «Маскарада» не является уже «драмой страстей» в собственно-романтическом понимании этого термина, как он разъяснен выше. «Неистовость» страстей романтического театра здесь претерпевает столь глубокую метаморфозу, что полностью объяснить ее одним только вмешательством цензуры нельзя. Исчезновение из пьесы типичной для романтиков трагической развязки, с отравлением и смертью, проистекает не из внешнего приспособления пьесы к требованиям цензуры, а из существенно новых точек зрения автора на страсти и характер героя: из «неистового» мятежника Арбенин превращается в усталого скептика, что делает неизбежной и внутренне-подготовленной новую, иную, чем прежде, развязку. Отказ от романтического шаблона в сценарии вполне обусловлен был, таким образом, радикальной переработкой характера главного героя.

Из романтической драмы «неистовых страстей» «Маскарад» превращен был, в конце концов, в психологическую комедию характеров. Недаром так много чисто комедийных стихов добавлено в отдельные реплики Нины, вроде, например, следующих:

Не будет сметь ко мне приблизиться мужчина
На расстоянье в три аршина.

Живо чувствуется, таким образом, в последней переработке «Маскарада» не только преодоление шаблонов романтизма 30-х годов, но и предвосхищение новых сценических форм русской бытовой драмы 40-х и 50-х годов—«Нахлебника» Тургенева, комедий Островского. Пятая редакция «Маскарада» может рассматриваться, поэтому, в полном обособлении от всех предыдущих, имея при этом все права на независимое от них место в нашем репертуаре. От романтического «Маскарада» в «Арбенине» почти ничего не осталось,—реалистическое начало возобладало и определило весь строй пьесы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. М. Лонгинов, Сочинения, 1915, I, 292—293.

[2] См. Лермонтов, изд. «Academia», IV, 520—521.

[3] Варианты из нее к обычному тексту «Маскарада» см. там же.

[4] Опубликован впервые в «Ежегоднике Имп. Театров» 1911, вып. V, 55—57; см. также Лермонтов, изд. «Academia», IV, 517—518.

[5] «Литературная Газета» 1940, № 27. Перепечатывается во втором томе Лермонтовского сборника «Литературного Наследства».

[6] См. П. Щеголев, Книга о Лермонтове, I, 227. О попытках А. Н. Муравьева добиться разрешения «Маскарада» через Мордвинова см. там же, 222.

[7] См. «Ежегодник Имп. Театров» 1911, вып. V, 57—58.

[8] Там же, 58—59.

[9] «Вестник Европы» 1887, № 1, 340—342.

[10] «Пришло ему на мысль написать комедию вроде „Горе от ума", резкую критику на современные нравы»,—рассказывает о замысле «Маскарада» А. Н. Муравьев; см. П. Щеголев, цит. соч., I, 222.

[11] Екатерина Сушкова (Е. А. Хвостова). Записки. 1812—1841, изд. «Academia», 1928.

[12] Ладыженская историю с письмом к Сушковой называет «пятым актом кратковременного сценического представления самого автора „Маскарада"»; см. Сушкова, цит. соч., 328.

[13] Там же, 377.

[14] См. П. Висковатов, По поводу «Княгини Лиговской».—«Русский Вестник» 1882, кн. III, 333—349.

[15] П. Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 148—155, 271—273.

[16] См. Б. Нейман, Одна из воспетых Лермонтовым.—«Русский Библиофил» 1914, 8, 174—186; Лермонтов, Полн. иллюстр. собр. соч. под ред. В. Каллаша, изд. «Печатник», 1914, I, 272; И. Андроникашвили, К биографии М. Ю. Лермонтова.—«Труды Тифлисского Гос. Университета», 1936, I.

[17] См. Лермонтов, Стихотворения.—«Библиотека поэта», I, 298.

[18] Сушкова, цит. соч., 360.

[19] Там же, 362—363.

[20] Описание см. Лермонтов, Акад. изд., V, 29—30.

[21] О принадлежности их к циклу Н. Ф. Ивановой см. Лермонтов, Стихотворения.—«Библиотека поэта», 295—298.

[22] Разрядка моя.—*В. К.*

[23] См. Лермонтов, изд. «Academia», I, 509.

[24] Там же, III, 569—570.

[25] Ср., напр., пьесы 1829 г.: «В уме своем я создал мир иной», к А. С. («Не привлекай меня красой!»), к NN («Ты не хотел! но скоро волю рока...»), «Мой демон», «К другу», «Элегия», «Молитва» и др.

[26] А не в пору только уже припоминаний об увлечении, когда тема измены, отделившись от реального образа изменившей девушки, вступила в фазу чисто литературных вариаций с реминисценциями из Байрона, Козлова («Время сердцу быть в покое», «Стояла серая скала», 1832) и, может быть, из Шатобриана («Сонет», 1832). Точно так же в счет сейчас не идут две пьесы из «Странного человека»: «Душа моя, я помню» и «Сон»: первая—как гораздо более широкая по теме, чем то, что в ней нас интересует сейчас, вторая—как явно приспособленная лишь к обстоятельствам 1831 г. из более раннего поэтического запаса.

[27] Что зорко отметил уже Б. М. Эйхенбаум; см. Лермонтов, Стихотворения.—«Библиотека поэта», I, 299.

[28] Только теперь отыскавшемуся, с многозначительной в истории отношений Лопухиной и Лермонтова датой: 4 декабря; см. статью А. Михайловой «Последняя редакция „Демона"» во втором томе Лермонтовского сборника «Литературного Наследства».

[29] См. Н. Синявский и М. Цявловский, Пушкин в печати, изд. 2-е, М., 1938, 87.

[30] Разрядка моя.—*В. К.*

[31] Прямая реминисценция из «Демона» в применении к Лопухиной отыскивается и в монологе Юрия Радина: «Я... сыпал поцелуи на ее огненное плечо»; ср. в «Демоне» 1830—1831 гг. стихи 366—367:

И поцелуями порою
Плечо девицы покрывал.

[32] Появившийся в «Арабесках» (вышедших в январе 1835 г., т. е. перед самым приступом Лермонтова к работе над «Маскарадом») «Портрет» Гоголя, несомненно, обратил на себя особое внимание Лермонтова, что видно из описания в «Княгине Лиговской» картины, висевшей в печоринском кабинете: оно во многом совпадает с описанием у Гоголя портрета ростовщика.

[33] Ср. у Пушкина:

Когда возвышенные чувства,
Свобода, слава и любовь
И вдохновенные искусства...

[34] Ср. у Пушкина: «Часы надежд».

[35] Ср. у Пушкина: «Стал тайно навещать меня».

[36] См. Б. Эйхенбаум, Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, 1924, 76—82.

[37] Ср. статьи Б. Эйхенбаума в журн. «Искусство и Жизнь» 1939, №№ 3 и 5.

[38] См. Ed. Estève, Etudes de littérature préromantique, Paris, 1923, 151.

[39] См. П. Щеголев, цит. соч., I, 145.—О впечатлениях Лермонтова от игры Мочалова см. в статье С. Дурылина, Мотивы драматургии Лермонтова.—«Театр» 1939, № 10.

[40] См. М. Яковлев, Лермонтов как драматург, 1924, 208.

[41] «La musique, qui joue un rôle important,—de là le nom de mélodrame,—souligne les situations dramatiques.—Paul Ginisty, Le Mélodrame, Paris, 1910, 14.

[42] См. E. Estève, цит. соч., 155—156. Перевод наш.—*В. К.*

[43] См. Th. Gautier, *Première représentation d'Hernani*—в его «*Histoire du romantisme*».

[44] О шекспиризме романтиков см. статью Б. Реизова, Французская романтическая драма.—«Театр» 1939, № 10.

[45] См. статью З. Ефимовой, Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова.—«Русский романтизм», сб. под ред. А. И. Белецкого, Л., 1927, 40—41.

[46] См. В. Гюго, Избранные драмы, с вступительной статьей С. С. Мокульского, 1937, I, стр. VIII—IX.

[47] Что впервые отмечено в названной выше книге М. Яковлева, 209.

[48] См. Лермонтов, изд. «Academia», IV, 552.

[49] О нем см. там же, 553.

[50] См. статью В. Виноградова, Стиль «Пиковой дамы».—«Временник Пушкинской Комиссии Академии Наук», вып. II.

ЛЕРМОНТОВ
Портрет маслом П. Заболотского, 1840 г.
Институт литературы, Ленинград

ЛЕРМОНТОВ И КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА

Статья Леонида Гроссмана

I. ТРУД ЛЕРМОНТОВА

Когда Лермонтов впервые явился на занятия в Московский университет, он услышал лекцию об одном великом поэте-ученом. Профессор астрономии Перевощиков в докладе о Ломоносове-физике сообщил собравшимся студентам, что знаменитый «законоположник языка нашего» был и «первоклассным испытателем природы»; труды его по естествознанию свидетельствуют, что «гений его провидел истины, доказанные ныне многочисленными и точными наблюдениями». Глубокие познания Ломоносова в физической географии и метеорологии привели его к учению о причине тепла, возобновленному в самом конце XVIII в. Румфордом и утвержденному новейшими открытиями Гумбольдта и Араго. Наблюдения Ломоносова над явлениями грозы предвосхитили теории физиков XIX в.—Соссюра и Дальтона‘ а его объяснение северного сияния подтвердилось открытиями Эрштедта и наблюдениями Араго над магнитной стрелкой. Докладчик выражал свое глубокое преклонение перед «обширной мыслью» этого «поэта и естествоиспытателя», осуждая «несправедливое равнодушие русских ученых к трудам знаменитого соотечественника».

Так тема знания и творчества, науки и поэзии была поставлена перед Лермонтовым при самом вступлении его в университет. Она замечательно отвечала его рано сказавшейся наклонности сочетать свои поэтические замыслы с изучением классических образцов и подготовлять обширными чтениями свои лирические и драматические опыты. Если тема Ломоносова «о явлениях воздушных, от электрической силы происходящих», оставалась чуждой его ранней пытливости, то вопросы истории, политики, искусствознания, стиха и слова были всегда близки Лермонтову и глубоко захватывали его мысль. Беспримерно рано закончив свой творческий путь, он успел вступить в круг культурнейших русских поэтов и стать здесь рядом с Пушкиным и Тютчевым. Недаром сам он определял свой творческий метод как «вдохновенный т р у д».

Сюжеты и образы своих баллад и поэм Лермонтов любил строить на углубленном изучении исторических материалов и литературных источников. Ни военная служба, ни политические ссылки, ни петербургский «свет» никогда не отвлекали его от книги. В Московском университете он одинаково поражал своей необыкновенной начитанностью товарищей студентов и профессоров геральдики и нумизматики. Уже в эти годы он изучил античные мифы, Шиллера и Лессинга, Шекспира и Гёте, Руссо и Байрона, Шатобриана и Гюго, знал Жуковского, Грибоедова и Рылеева. В гвардейской школе он изумлял юнкеров своим умственным развитием и запомнился им как юноша, который «много читал, много передумал» и своим «опытом и воззрением на людей далеко оставлял их за собой».

Вскоре военные походы приобретают для Лермонтова характер научных экспедиций. Ему в высокой степени было свойственно то новое понимание войны, которое впервые было установлено Бонапартом в его египетской кампании, имевшей не только военное, но и огромное научное значение. Походы, в которых принимал участие поручик Тенгинского полка Лермонтов, представляли для него несомненный познавательный интерес, сообщая ему обильный материал для творчества. Разъезды и экспедиции никогда не прерывали его умственного труда. Отправляясь в 1841 г. на Кавказ, он покупает Лафатера и Галя «и множество других книг». В пустом и рассеянном обществе Пятигорска Лермонтов, по свидетельству его секунданта, часть дня неизменно проводил в серьезных занятиях и чтении. К этому времени в круг его интересов уже вошли Жорж Санд и Бальзак, Гейне и Мюссе, летописцы, историки, слагатели народных сказаний, авторы старинных памфлетов и памятники русского средневековья. Все это чрезвычайно расширяло его эрудицию, разносторонне приобщало к основным проблемам мировой культуры, постоянно будило его глубокий интерес к прошлому человечества. Недаром его любимый и центральный герой так властно противопоставляет «жалкому свету» «пучину гордого познанья».

Как почти все великие поэты—как Данте и Шекспир, как Гёте и Пушкин—Лермонтов в своем поэтическом труде был также ученым, историком, филологом. Постоянная работа над словом и образом углубляла присущее ему творческое восприятие всемирной истории в ее наиболее характерных и драматических моментах. Лермонтов с поразительной силой и верностью схватывал и выражал целые эпохи мировой культуры. Сам он говорил, что часто «силой мысли» переживал века. Минувшие столетия выступали перед ним как периоды роста человечества, как вехи на пути его исторического развития, как образы и типы его богатой и сложной цивилизации. Идеи и стиль эпох—от древнего Востока до монархии Луи-Филиппа—Лермонтову удалось чутко уловить и творчески воссоздать в своей поэзии. Египет и Персия, Греция и Рим, Иудея и Кавказ; новейшая Франция, вышедшая из Великой революции XVIII в. и докатившаяся до бесцветного режима буржуазного королевства; наконец, могучие и трагические эпохи родной истории от вольной Новгородской республики через зловещее владычество Иоанна Грозного к бурным временам Пугачевского восстания и великой отечественной обороне 1812 г.,—все это нашло пластически выразительные очертания в творческом слове Лермонтова.

На обширной и многообразной теме «Азии», которая так привлекала поэта своей глубиной и драматизмом, обнаруживается во всей полноте своеобразная черта его дарования—склонность переживать исторические темы в их соотношении с современностью: классический Рим обращает его к новейшему «европейскому миру», библейский Восток—к судьбам «сынов Солима» в XIX в., древние цивилизации—к протекающей борьбе колониальных империй с народами Леванта и закаспийских степей. Древний Восток оставался для Лермонтова живой и захватывающей темой. Образы доисторических культур перекликались в его сознании с текущей политической хроникой.

Проследим эти типы цивилизаций и облики столетий в незабываемой живописи «Спора», в напряженных монологах «Испанцев», в некоторых других «восточных» строфах поэта, замечательно сочетавшего свое твор-

ческое видение исторического прошлого с острым ощущением современной международной драмы.

II. «СПОР» И ОРИЕНТАЛИЗМ НАЧАЛА ВЕКА

13 апреля 1841 г. Лермонтов выехал в свое последнее путешествие из Петербурга на Кавказ. В. Ф. Одоевский подарил ему на прощание записную книжку в кожаном переплете, надписав на первой странице: «Поэту

ЛЕРМОНТОВ
Бронза А. Голубкиной, 1900 г.
Санаторий „Мцыри", Середниково

Лермонтову дается сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил мне ее сам, и всю исписанную. Кн. В. Одоевский. 1841. Апреля 13-е. СПбург.»[1]. Оставив Петербург, Лермонтов стал заполнять карандашом листки переплетенной тетради Одоевского. Приехав 9 мая в Ставрополь, он сообщает С. Карамзиной (в письме от 10 мая, перевод с французского): «Не знаю, будет ли это продолжаться, но во время моего путешествия я был одержим демоном поэзии, idem, стихов. Я заполнил половину книжки, подаренной мне Одоевским—это верно он принес мне счастье; я даже стал писать стихи по-французски—о распущенность!»[2].

Первым среди лирических шедевров, заполнивших тетрадь Одоевского, где записаны «Пророк», «Тамара», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Выхожу один я на дорогу...», «Сон», «Утес», «Свиданье», «Они любили друг друга...», «Дубовый листок...», «Морская царевна», оказалось стихотворение «Спор». Им открывается эта последняя сюита лермонтовской лирики. Написанное в апреле-мае 1841 г., в Москве, по пути на Кавказ, оно отразило обычное влечение Лермонтова к «синим горам» этого края и, вероятно, подвело итог размышлениям и разговорам, имевшим место в кружках обеих столиц. Оно является самым поразительным свидетельством необычайного дара Лермонтова схватывать в самой глубине и выражать в ослепительном образе сущность национальных культур и облики исторических эпох.

Колыбель человечества, Азия, и особенно юго-западная часть древнего материка, а с нею и весь бассейн средиземноморской культуры не раз привлекали внимание Лермонтова. Недаром его Печорин мечтает о путешествии в Индию и Аравию, а перед смертью едет в Персию. В «Споре» Лермонтов в нескольких строфах охватывает тысячелетние эпохи разноплеменных культур на обширном географическом поле от Кавказского хребта до Персидского залива и от Иранского плоскогорья до Гибралтара. Колхида с ее сладостными винами и расшитыми тканями, персидская монархия, сменившая воинскую мощь и волю к мировому господству на прохладу и наслаждения, гробницы фараонов — пирамиды в раскаленных песках Египта, бескрайные равнины Аравии, Сирии и Африки, где воинские подвиги бедуинов воспеваются в сказаниях и мифах цветистого арабского эпоса,— все это незабываемыми чертами запечатлено в поразительном монологе «угрюмого Казбека»:

Не боюся я Востока,
Отвечал Казбек,
Род людской там спит глубоко
Уж девятый век.
Посмотри: в тени чинары
Пену сладких вин
На узорные шальвары
Сонный льет грузин;
И склонясь в дыму кальяна
На цветной диван,
У жемчужного фонтана
Дремлет Тегеран.
Вот у ног Ерусалима,
Богом сожжена,
Безглагольна, недвижима
Мертвая страна;
Дальше, вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскалённые ступени
Царственных могил;
Бедуин забыл наезды
Для цветных шатров,
И поет, считая звезды,
Про дела отцов.
Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя...
Нет, не дряхлому Востоку
Покорить меня!

Как удалось Лермонтову несколькими словами воссоздать эту пластическую и красочную картину античных культур, погрузившихся в дре-

мотные сумерки государственного упадка? Обращался ли он к историкам и географам древности—Геродоту, Страбону, Птоломею? Читал ли новейших исследователей, как знаменитый Шамполион, знал ли труды русских ученых—арабиста Сенковского, египтолога Гульянова? Во всяком случае несомненно одно: его гениальная интуиция прошлого питалась текстами и картами, преображая археологические реликвии всемирной истории в жемчужины мировой поэзии.

Для верной интерпретации этих строф Лермонтова их следует рассматривать на фоне того обширного научного и художественного движения начала XIX в., которое называют иногда «ренессансом Востока» в Европе. В эти годы развернулась новая отрасль культурно-исторических знаний—ориентализм. Изучение языков, надписей, памятников Египта раскрывало в отдаленной древности неведомую и богатейшую цивилизацию: прошлое отодвигалось в глубь тысячелетий, и христианский мир представлялся лишь песчинкой в вихре сменявшихся исторических эр.

«В последние годы XVIII в. произошел великий переворот во всех воззрениях на историю человеческой цивилизации,—писали в 1810 г. авторы петербургского «Проекта Азиатской Академии».—Восток, предоставленный до тех пор лживым рассказам нескольких авантюристов и запыленным рукописям горсти ученых, был единодушно признан колыбелью всей цивилизации мира. Случайными причинами такой „реабилитации“ были успехи англичан в Индии, завоевание священного языка браминов—творений Зороастра, исследования библии немецкими учеными и учреждение Азиатского общества в Калькутте»[3].

Все это вызвало необычайное оживление в истории и филологии начала XIX в. Плеяда блестящих ученых открывает «ключи» к древнеперсидской клинописи, к ассиро-вавилонским текстам, к египетским иероглифам. По примеру Калькуттского общества (основанного в 1784 г.) учреждаются научные объединения для исследования Азии в Бомбее, Мадрасе, Лондоне, Париже, непрерывно издающие свои записки, журналы, монографии, лексиконы, грамматики.

Движение это получает заметный отзвук и в России. Уже в 1804 г. первый устав русских университетов устанавливал кафедру восточных языков. Коллегия иностранных дел вырабатывает в 1806 г. проект учреждения классов татарского, арабского и турецкого при Казанской гимназии, персидского, грузинского и армянского при Тифлисской и, наконец, японского, китайского и манчжурского при Иркутской. В 1809 г. выдвигается план образования при Казанском университете «восточного училища», по образцу существовавших в Париже и Вене. В 1810 г. выходит в Петербурге только-что цитированный нами «Проект Азиатской Академии». Он считается сочинением С. С. Уварова, но, повидимому, главное участие в его составлении принимал молодой ориенталист Клапрот, впоследствии знаменитый академик[4]. Наряду с научными целями проект не скрывает и своих политических задач.

В момент возрождения изучений Востока могла ли бы Россия отставать от народов Запада?—спрашивает автор «Проекта»; простой взгляд на карту указывает на ее государственную заинтересованность в этом вопросе: сухопутная граница необъятного протяжения ставит ее в соприкосновение со всеми народами Востока; интересы государства здесь сочетаются с задачами просвещения. Необходимо учредить академию для связи европейской цивилизации с мудростью Азии, нужно основать институт по изу-

чению восточных языков, в котором европейский критик встретился бы с азиатским ламой. Это открыло бы возможность проникнуть в тайны древней философии, изучить поэзию восточных народов, поражающую кипением идей и богатством слова; таковы Сакунтала, Фирдоуси, Гафиз; и, наконец, все это следует восполнить исследованием истории и статистики Азии.

Из таких соображений вырос план «Азиатской Академии», впервые выдвигавший необходимость изучения в России санскрита и отстаивавший для научных программ наряду с литературами индийской, китайской, мусульманской, еврейской еще мало изученные—армянскую и грузинскую.

Проект «Азиатской Академии» не получил осуществления, но в 1817 г., по рекомендации главы европейских ориенталистов—знаменитого Сильвестра де Саси, в Петербурге начинают преподавать арабский и персидский языки два его ученика, Деманж и Шармуа. Перед открытием их курсов Уваров в торжественном заседании выразил надежду, что с обращением к Греции и Востоку произойдет обновление всей нашей поэзии. Но французские ориенталисты недолго пробыли в Петербургском университете. Вскоре на смену Деманжу, павшему при разгроме профессуры Руничем в 1822 г., явился молодой О. Сенковский, впоследствии основатель «Библиотеки для Чтения», где было опубликовано первое произведение Лермонтова «Хаджи Абрек». Не заслуживший признания в истории русской журналистики, Сенковский признан одним из крупнейших основателей русского востоковедения. Постоянная пропаганда им этой научной отрасли в его журнале не могла пройти бесследно для Лермонтова. Не лишено характерности, что в очень сочувственной рецензии на «Стихотворения М. Лермонтова» (Спб., 1840), помещенной в журнале Сенковского, приводятся полностью «восточные» опыты поэта: «Казачья колыбельная песнь», «Ветка Палестины», битва Мцыри с барсом, «Дары Терека» (по словам критика, «оно одно из самых блестящих во всем собрании, где столько блестит»[5]).

Таково было в первые десятилетия XIX в. движение в пользу изучения восточных языков и литератур. Одновременно организуются ученые экспедиции, производятся раскопки, издаются рукописи и надписи, обогащаются коллекции музеев и академий. В петербургский период своей биографии Лермонтов, имевший общение с художниками и учеными, мог знать об «Азиатском Музеуме Санкт-Петербургской Академии Наук», который в 1819 и 1825 гг. приобрел у французского генерального консула в Багдаде, а затем в Триполи драгоценное собрание арабских, персидских и турецких рукописей. В 1826 г. Академия наук получила собрание египетских древностей известного миланского коллекционера Кастильоне, долгие годы жившего в Каире и Александрии. В 1827 г. Академией были приобретены египетские саркофаги, а в 1840 г.—рукопись, найденная в Фивах. Большая часть этих коллекций поступила впоследствии в Эрмитаж, составив его египетский отдел[6]. Азиатский музей владел также богатейшим собранием восточных монет, китайских художественных изделий, монгольских, тибетских и японских рукописей.

Все это могло свидетельствовать о том, что в России, по современному сообщению, «сильно возбуждена склонность к изучению Востока и приобретению способов к успешному занятию сим предметом». По свидетельству «Энциклопедического лексикона» 30-х годов, «знание Востока составляет для многих европейцев, можно сказать, роскошь просвещения, плод

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ, ПОДАРЕННОЙ ЛЕРМОНТОВУ В. Ф. ОДОЕВСКИМ 13 АПРЕЛЯ 1841 г.

На странице—надписи Одоевского и Лермонтова (карандашом)

Публичная библиотека, Ленинград

любознания и далеко распространенной ученой деятельности, которая достигла у них величайшего разнообразия; напротив, для России знакомство с Востоком есть предмет не простого любопытства, а насущной потребности»[7]. Россия—рубеж Востока и Запада, восточные племена входят в состав ее населения. «Азия часть света, к которой по силе обстоятельств и по народному инстинкту устремляется любопытство русского»,—формулирует в 1840 г. общее положение вещей журнал Сенковского[8].

К моменту литературных выступлений Лермонтова русский «ориентализм», как мы видели, уже насчитывал ряд значительных достижений. К 1829 г. относится замечательный проект Сенковского, Френа и Шармуа об учреждении при Петербургском университете «полного класса восточных языков»—мусульманского, кавказского, китайского и буддийского. Развивающаяся русская журналистика уделяет много внимания народам Азии. Выходят монографии, статьи и путешествия по Востоку, в некоторой части несомненно знакомые Лермонтову.

Попытаемся разобраться в необследованном вопросе об источниках и характере лермонтовского «востоковедения», давшего такое необычайное цветение в одном из его последних стихотворений.

III. ВОСТОКОВЕДЕНИЕ ЛЕРМОНТОВА

Уже в отроческие годы Лермонтов интересовался Востоком и классической древностью. Его ранние описательные страницы обнаруживают познания в археологии, истории зодчества и искусств: он говорит в них о надписях «древнего римского кладбища», о «древнем Вавилонском столпе», о «могильном мавзолее, возвышающемся среди пустыни в память

царей великих»[9]. Рим, Вавилон, Египет уже знакомы ему по их памятникам, надписям, архитектуре.

Не приходится сомневаться, что главным источником сведений Лермонтова о Вавилоне и Египте была библия. Известно, что Е. Арсеньева в детстве знакомила внука с «духовной» литературой. Сама «Елизавета Алексеевна удовлетворялась библией, молитвенником и месяцесловом. Внуку она подарила псалтырь»[10]. Следует помнить, что до второй половины XVIII в. это был единственный литературный памятник древневосточной культуры, известный европейцам (только в 1771 г. появился перевод священных книг древних персов—Зенд-Авесты, а затем и санскритских гимнов—Вед)[11]. Наряду с историческим значением библии была рано признана и ее художественная ценность.

Библия представляла собой исключительное богатство литературных жанров—от притч, изречений, басен и мифов до народных песен, сказаний и саг, исторических хроник, эротических гимнов, новелл и романов, как «Продажа Иосифа», «Юдифь», «Эсфирь», «Руфь» и др. Поэты-романтики находили в этом национальном эпосе еврейского народа обильные источники для творческих вариаций. В конце XVIII в. Гердер в своих исследованиях «О духе гебраистской поэзии» (1782—1783), «О древнейшем памятнике человечества» указал на художественные богатства библии и поставил вопрос об ее эстетическом изучении. «Проект Азиатской Академии» прямо указывает на поэтическое значение ветхозаветных книг: «Моисея следует рассматривать, как главу поэтической школы, совершенно несхожей с другими поэтическими направлениями Востока... Писания Моисея, книга Иова и песнопения пророков достойны соперничать с совершеннейшими памятниками античности.

...Orateurs et poètes,
L'enthousiasme habite aux rives du Jourdain,
Au sommet du Liban, sous les berceaux d'Eden*.

Fontanes»[12].

В школе продолжалось знакомство Лермонтова с этим основным источником научного востоковедения XVIII в. В программах Благородного пансиона по классу красноречия, стихотворства и языка российского наряду с Вергилием и Овидием значилось: «отличительное свойство священных песнопений еврейской поэзии». В пансионском руководстве по всеобщей истории отмечалась художественная одаренность израильтян: «Псалмы Давида, книга премудрости и притчей Соломона, пророчества Даниила, музыка, употребляемая при их богослужении и построении храма иерусалимского, показывают, что они с успехом занимались науками и искусствами»[13]. Литературный наставник Лермонтова Мерзляков писал в духе поэтики XVIII в. подражания псалмам, оды, «выбранные из пророков», песни Девворы и Варака, славословия Моисея и пр.

Этот же путь указывала Лермонтову новейшая поэзия. В духе книги Иова пишет Гёте пролог к «Фаусту». Молодой Виктор Гюго находит в библии обильный источник для своих ранних баллад и поэм. Автор «Еврейских мелодий» Байрон писал в 1821 г.: «Я усердный читатель и почитатель этих книг, я их прочел от доски до доски, когда мне не было еще восьми лет; я говорю о ветхом завете, ибо новый всегда производил на

* Ораторы и поэты, вдохновение обитает на берегах Иордана, на вершинах Ливана, в рощах Эдема.

меня впечатление заданного урока, а ветхий доставлял только наслаждение». Пушкин ценил древний фольклор еврейского народа, положенный в основу «Гавриилиады», замысла «Юдифи» («Когда владыка ассирийский...»). Его обычные сопоставления: «Библия и Шекспир», «Библия и Вальтер Скотт», «Илиада и библия», лучше всего свидетельствуют о его художественном подходе к «священным» книгам. Неудивительно, что Лермонтов рано обратился к этому источнику, о чем свидетельствуют такие его замыслы, как «Азраил» или «Ангел смерти» («На гордых высотах Ливана / Растет могильный кипарис...»). В одной из лермонтовских тетрадей начала 30-х годов имеется запись:

«Демон». Сюжет. Во время пленения евреев в Вавилоне (из библии). Еврейка. Отец слепой. Он в первый раз видит ее спящую. Потом она поет отцу про старину и про близость ангела—как прежде. Еврей возвращается на родину. Ее могила остается на чужбине»[14].

Раннее знакомство с образцами «гебраистской поэзии» вызвало пристальный интерес Лермонтова к судьбам еврейского народа; эта необычная в русской литературе того времени тема характерна для творчества Лермонтова почти на всем его протяжении—от «Испанцев» и первых «Еврейских мелодий» до «Ветки Палестины» и «Спора» (где снова звучит тема «Иерусалима»). Мы еще вернемся к разнообразным причинам, вызвавшим интерес Лермонтова к древнему народу, судьбы которого на родине поэта не могли не вызвать в его благородном сердце глубокого сострадания.

Годы учения значительно углубили эти ранние интересы Лермонтова и открыли новые пути к их насыщению. Когда поэт писал «Спор», он, конечно, не обращался к своим школьным руководствам. Но характерно, что в них уже излагались сведения, которые легли в основу лермонтовского воссоздания античных культурно-исторических типов. Можно отметить, что первые познания о них, полученные Лермонтовым еще в школе, совпали с теми представлениями, какие сложились в нем через десятилетие и, может быть, отчасти были подготовлены первоначальными чтениями. В «Кратком начертании древней географии» Нича, по которому изучался этот предмет в Университетском благородном пансионе, уже дается картина выжженной пустыни, запечатленной в ослепительных строфах «Спора».

«Более всех областей плодоносна была Галилея; менее всех страна иерусалимская, о коей говорит Страбон, и особенно жаркая страна по ту сторону Иордана. Нынешнее бесплодие происходит от беспечности обитателей, кои или питаются подаянием от богомольцев, или грабежом... ...Больших судоходных рек в Аравии нет. Солнечный жар и песок снедают воды, текущие летом с гор». Аравия разделяется на Каменистую, Пустынную и Счастливую; «великие песчаные степи, жаркий климат, недостаток в воде отвращали от нее неприятельские нападения». Имеются сведения и о других странах, описанных в «Споре» Лермонтова. О Колхиде говорится: «Жители образованием, цветом и языком сходны были с египтянами». Об африканском царстве: «Древние причисляли к Египту только страну, орошаемую Нилом, т. е. небольшое пространство между Аравийскими и Ливийскими горами». Даются сведения и о «царственных могилах» древнего Египта: в Александрии было «царское кладбище soma»[15].

Исторические познания Лермонтова значительно расширились в Московском университете. Здесь автор «Черкесов» слушал специалистов

по востоковедению—профессоров А. В. Болдырева и М. А. Каркунова. Последний был еще начинающим ученым (он преподавал арабскую грамматику и толковал арабскую хрестоматию по книгам проф. Болдырева), но его старший товарищ и учитель пользовался заслуженным научным авторитетом. Член Лондонского азиатского общества, Болдырев был учеником знаменитого французского ориенталиста Сильвестра де Саси; во время своей заграничной командировки молодой московский востоковед издал в 1808 г. в Геттингене два арабских текста («две му'аллаки»[16]). Вернувшись из Парижа, он с 1811 г. стал читать в Московском университете начальные основания еврейского и арабского языков, а с 1814 г.— «историю евреев и арабов, о религии, законах, науках, художествах, нравах и обычаях этих народов, проходил еврейские древности по руководству Яна, еврейскую грамматику, объяснял отборные места из ветхого и нового завета, обучал арабскому языку по своей литографированной хрестоматии и персидскому, объясняя избранные места из Тути-Намэ и цветника Садиева». Под последним термином имеется в виду знаменитый «Гюлистан» Саади. После 1826 г. Болдырев «преподавал основания арабского языка и объяснял арабскую хрестоматию по таблицам и книге, литографически им изданным, также правила персидского языка с объяснениями избранных мест из персидской хрестоматии, равно им изданной»[17]. Болдырев был ценим студентами: в качестве ректора Московского университета (в середине 30-х годов) он оставил по себе память человека «очень доброго и всеми уважаемого» (по отзыву Ф. Буслаева)[18]; в 1836 г. в качестве цензора Болдырев разрешил опубликование знаменитого «Философического письма» Чаадаева в «Телескопе», за что был уволен со службы и больше к университетскому преподаванию не возвращался (он умер в отставке в 1842 г.). «Составленные Болдыревым словари и хрестоматии по арабскому и персидскому языкам служили пособием для целого ряда поколений студентов»[19]. В истории русского востоковедения ему отведено довольно видное место: «Кроме лекций профессоров, приглашенных из-за границы, успехам изучения в России языков арабского, персидского и турецкого содействовала продолжительная преподавательская деятельность Болдырева в Москве, Сенковского в Петербурге... Болдырев был автором учебных пособий по арабскому и персидскому языкам, употреблявшихся в русских университетах до последних десятилетий XIX в.»[20].

Как раз в университетские годы Лермонтова (1831—1832) Болдырев издал «Новую арабскую хрестоматию» и сборник древних арабских стихотворений: «С е м ь М о а л л а к а т или стихотворения Амрулкаиса, Тарафа, Загаира, Лебида, Антары, Амру и Гарефа, переведенные иностранными ориенталистами (6 на латинском и 1 на французском). Изданы А. Б о л д ы р е в ы м, профессором восточных языков при Имп. Московском Университете, М., в Университетской типографии, 1832» (цензурное разрешение 28 марта 1832 г.). В 1830/1831 учебном году Болдырев преподавал арабский и персидский языки (в следующем году только персидский); арабскую грамматику читал студентам Каркунов. В своем курсе Болдырев делал общий обзор арабской и персидской словесности, а на практических занятиях читал историков и поэтов древнего Востока: отрывки из Абдоллатифа[21], Абульфеды, из жизни Тамерлана, описанной Ахмедом Ибн Арабша; в курс входили также Саади, Гафиз, Тути-Намэ, Мирхонд и другие поэты и историки; читались «Ферридедин

Аттара» Пенд-Намэ, персидские басни. По обеим древневосточным литературам давались сведения «о стопосложении и разных родах стихотворений»[22].

Среди своих источников Болдырев называл и своего знаменитого парижского учителя Сильвестра де Саси (Isaac Silvestre de Sacy). Это был крупнейший арабист и персовед того времени, основатель в 1822 г. специального органа «Journal Asiatique», руководивший всем изучением ориентальной культуры во Франции и даже за ее пределами; Париж стал при нем научным центром востоковедения. Он издал арабскую грамматику, хрестоматию и «Грамматическую антологию»—ряд замечательных учебных монографий, которыми широко пользовались московские арабисты, как, вероятно, и его переводами из Абдоллатифа, Пенд-Намэ и Мирхонда (авторы эти, как мы видели, представлены в программах Болдырева). В русском ученом мире Сильвестр де Саси мог быть известен и как публикатор «Опыта об элевзинских таинствах» С. С. Уварова[23].

О. И. Сенковский отнесся, впрочем, критически к принципу буквального перевода поэтов-аравитян, установленному Сильвестром де Саси и принятому его школой. В своей статье «Поэзия пустыни» Сенковский писал: «Отличнейший арабист нашего времени, покойный Сильвестр де Саси более всех сделал известными в Европе произведения арабского поэтического гения, и более всех лишил эти произведения существенной их занимательности для европейского поэта. Переводы его, гладкие и точные, бледны до крайности: можно себе представить, какова должна казаться бурная, кипучая речь вдохновенного бедуина, когда ее переоденут в парижскую фразеологию! Школа, которую создал этот ориенталист во Франции и Германии, наследовала его любовь к арабской поэзии, и продолжает переводить нам ее творения, то-есть продолжает убивать

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ А. МАРЛИНСКОГО „АММАЛАТ-БЕК“
Рисунок пером Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 169)
Институт литературы, Ленинград

ее в своих переводах, в которых отчаянная буквальность истребляет всю красоту, всю силу, весь характер оригиналов», нарушает основные свойства «этой удивительной поэзии, которой нельзя уподобить никакой другой на свете» и которую невозможно выразить «ни на каком другом языке, образовавшемся вне пустыни, вне этой особенной природы и этой необычайной жизни...»[24].

В «Арабской хрестоматии» Болдырева приведены восемь повестей из «Chrestomathie arabe» par Silvestre de Sacy («Продажа девушки», «Заклад драгоценных камней», «Великодушие Рашида», «Неожиданное посещение», «Подложное письмо», «Кончина Джафара», «Доброта Мостасема», «Подписанные просьбы») и три басни из Китаб Калила ва Димна, изданного Сильвестром де Саси («Царевич и его товарищи», «Путешественник и золотарь», «История Илаза, Белаза, Ирахты и мудрого Кибариуна»)[25].

Можно полагать, что уже в эти годы возникает интерес Лермонтова к «восточным сказаниям» (таков, как известно, заголовок, данный им впоследствии «Трем пальмам»).

Во втором семестре 1831/1832 г. начал читать курс теории изящных искусств и археологии Н. Надеждин. Он произвел, как известно, сильнейшее впечатление на таких своих слушателей, как Белинский и Гончаров; можно полагать, что и Лермонтов не отнесся безразлично к его лекциям.

Новый искусствоведческий курс был тесно связан с культурой древнего Востока. По свидетельству слушателей Надеждина, он читал им «об искусстве индийском, персидском и других древнейших азиатских народов». «Начиная археологию, он счел нужным сперва раскрыть перед глазами слушателей сцену, где должна разыгрываться художественная драма искусств—индийского, вавилонского, персидского. Для этого он прочитал две лекции о быте, торговле, сношениях и пр. этих древнейших стран и в две лекции умел представить все это в прекрасной, яркой и вразумительной картине». По словам И. А. Гончарова, Надеждин был дорог студентам «своим вдохновенным горячим словом, которым вводил в таинственную даль древнего мира, передавая дух, быт, историю и искусство Греции и Рима... Он один заменял десять профессоров. Излагая историю изящных искусств и археологию, он излагал и общую историю Египта, Греции и Рима. Говоря о памятниках архитектуры, о живописи, о скульптуре, наконец, о творческих произведениях слова, он касался и истории философии...»[26].

Курс художественной археологии, читанный Надеждиным, касался преимущественно восточных древностей. В сохранившихся студенческих записях лекций Надеждина имеются разделы «Об индийской архитектуре и ее памятниках», «О символике финикиян», «Об ассирийско-вавилонских памятниках изящных искусств», «О тоническом и сценическом искусствах у египтян», «О еврейских памятниках», «О греческих памятниках изящных искусств».

Лекции Надеждина, увлекая слушателей, побуждали их к самостоятельной работе, в частности к разработке вопросов ориентализма. «Студенты запасались теми философскими и историческими книгами, которые рекомендовал им профессор, усердно изучали его лекции и писали ему сочинения... Изучение археологии вызывало желание предпринять путешествие на Восток,—желание, сохранившееся и впоследствии». «Я совершенно с тобой согласен на счет Азии,—писал приятелю один из выдающихся

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ А. МАРЛИНСКОГО „АММАЛАТ-БЕК"
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 165)
Институт литературы, Ленинград

слушателей Надеждина, Станкевич.—Сирия, Палестина, Индия—вот куда стоит поехать. Но... вспомни, что мы более изучали эти земли по древней карте, нежели по новой, мы соображали их с древнею гражданственностью—но сколько воспоминаний и какая должна быть природа!..»[27]. Это вполне соответствует позднейшей восточной ностальгии Лермонтова.

В Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров наряду со специальными военными дисциплинами он изучал и более обстоятельно историю и географию. Предметы эти преподавал юнкерам известный в то время своими учебниками профессор Арсеньев. Товарищ Лермонтова по кавалерийской школе, его будущий убийца, Н. С. Мартынов, в своих мемуарах отмечает интерес поэта к истории, который даже ставит рядом с его основным влечением к литературе. «Из наук Лермонтов с особенным рвением занимался русской словесностью и историей. Вообще он имел способности весьма хорошие, но с любовью относился только к этим двум предметам»[28].

Что могла сообщить эрудиции и поэзии Лермонтова историческая кафедра гвардейской школы?

Согласно программам, утвержденным в 1827 г., было признано необходимым преподавать историю и географию преимущественно в военном разрезе: связь новейшей истории государств с военными происшествиями, «подробное описание всех главных походов с древних времен до наших», «изложение географии в военном смысле»,—вот основные требования

курса[29]. Возможно, что такое направление преподавания оставило некоторый след на писаниях Лермонтова, где батальная тема представлена рядом произведений («Бородино», «Валерик») и где нередко, как в «Споре», исторические созерцания поэта разрешаются картинами вооруженной борьбы народов.

Пособием по истории воспитанникам школы служило шеститомное руководство аббата Миллота «Всеобщая древняя и новая история, содержащая повествование о всех народах мира и доведенная до 1815 года». Первый том был посвящен древнему Востоку и классической античности. Здесь имелись подробные главы об египтянах, ассириянах и вавилонянах, финикиянах, иудеях, мидянах и персах; затем следовала «история о греках». В разделе о персах имелась рубрика «Причины падения сего народа». Также излагалась история Египта. «Славные пирамиды, от многих писателей почитаемые до потопа сооруженными, и ныне еще противостоят стремлению времен, поглотившему столько империй. Из них не более трех осталось в нескольких милях от Каира, на месте коего некогда стоял Мемфис». Следуют подробное описание «ужасных сих зданий», их история и различные толкования ученых. «По самому общему ныне мнению, пирамиды были гробницы, в коих, как догадываются, цари, упоенные народными предрассудками, хотели получить себе вечную жизнь, дав своим трупам неприступное жилище, безопасное от едкости времен. К сему суеверию, как вероятно, присовокупилась еще побудительная причина предупредить возмущения чрез обложение народа долговременною работою... Плиний-натуралист и многие другие вооружаются противу безумного тщеславия, внушившего государям такие пагубные предприятия»[30].

Из других учебных книг Лермонтова для нас представляют интерес пособия К. Арсеньева. Здесь имелось не мало сведений о восточных странах, граничащих с Россией или важных для ее внешней политики; не раз отмечался и упадок древневосточных империй. «Персия граничит с Россиею, Индиею, Турциею... Тегеран—резиденция шаха с ковровыми фабриками... Великие препятствия для внутренней торговли суть обширные степи и недостаток в больших реках... Персы и ныне принадлежат к просвещеннейшим народам Азии, хотя расстройство правления и опустошительные войны ниспровергли многие полезные заведения. Персы, особенно жители Ирана, имели славных стихотворцев, известных и в Европе, каковы: Фердузи, Сади и Гафиз». О Египте: «Сия земля, колыбель образованности и в глубокой древности уже благоустроенных гражданских обществ, некогда знаменитая во многих отношениях, считается доселе владением турецкого султана. Климат здесь жаркий, частые поветрия и преждевременная слепота жителей суть следствие чрезвычайного зноя и нездоровости воздуха... Александрия в Нижнем Египте, славный торговый город с крепостью, построен Александром Великим и процветал при Птоломеях; прежде имел до 800.000 жителей, а ныне около 20.000... ...Вся внутренность Аравии состоит из обширных песчаных степей, пересекаемых горами Эль-Аред... Растворение воздуха чрезвычайно жаркое; здесь свирепствует самум»[31].

Выражение «песчаные степи» встречается в «Трех пальмах», где ощущение пустыни дано в описании «знойных лучей и летучих песков», т. е. раскаленного воздуха и изнурительного самума:

Без пользы в пустыне росли и цвели мы,
Колеблемы вихрем и зноем палимы...

Аналогичное впечатление от Египта в «Воздушном корабле»: «...под знойным песком пирамид...». В «Последнем новоселье» африканские пустыни названы «египетскими степями»...

Таковы были общие сведения по литературе, истории, археологии и географии древнего Востока, которые могла сообщить старинная школа воспитаннику Университетского пансиона, студенту словесного отделения и юнкеру кавалерийского училища Лермонтову.

IV. «ОРИЕНТАЛИИ» ЕВРОПЕЙСКИХ ПОЭТОВ

Ранний ориентализм Лермонтова питался и другими источниками. Новейшая поэзия, современная литература, европейская романтика— все это могло возбуждать его интерес к Востоку и одновременно насыщать этот интерес богатым запасом образов, тем и замыслов. Лермонтов выступал в литературе, когда творения поэтов Азии уже широко вошли в европейскую лирику и продолжали свое оплодотворяющее воздействие на ее дальнейшее развитие.

В Европе интерес к восточной литературе заметно сказывается уже в XVIII в., когда выходят переводы индийских, арабских, персидских и китайских поэтов и в европейскую поэзию вступают имена Фирдоуси и Саади. Но настоящий расцвет восточная тема получает в первые десятилетия XIX в., когда выходят «Западно-восточный диван» Гёте и «Ориенталии» Виктора Гюго. Гётевский сборник, вышедший отдельным изданием в 1819 г., возник в 1814—1815 гг. и отчасти отразил бурную атмосферу конца наполеоновской эпохи. Сотрясению европейского мира здесь противополагаются краски, ароматы и звучания дальней Азии:

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ А. МАРЛИНСКОГО „АММАЛАТ-БЕК“
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 163)
Институт литературы, Ленинград

Nord und West und Süd zersplittern,
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte du, im reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten*.

Следуют строфы о караванах с мускусом и кофе, о восточных стихах. «Диван» возник под влиянием знакомства Гёте с поэзией Гафиза, творения которого вышли на немецком языке в 1812—1813 гг.; Гёте пользовался также латинским переводом Саади (в немецком издании 1775 г.), «Достопримечательностями Азии» фон Дица (Берлин и Галле, 1811—1815), анонимными «Источниками по изучению Востока» (Вена, 1809—1816) и старинным путешествием «кавалера Шардена» в Персию (Лондон—Амстердам, 1686—1735). Текст своего сборника Гёте снабдил обширными научными комментариями, которые охватывают все основные области тогдашнего востоковедения и предвосхищают многие проблемы современной науки. Гёте не только дает яркие очерки истории Ближнего Востока с древнейших до новейших времен, но излагает и историю востоковедения[33]. Общее знакомство Лермонтова с Гёте допускает включение и этого источника в круг его «восточных» чтений («Диван» был перепечатан в изданиях сочинений Гёте 1820 и 1827 гг., которыми мог пользоваться Лермонтов).

В конце 20-х годов выходит знаменитый сборник Гюго «Les Orientales», как бы развивающий мотивы, уже прозвучавшие в его «Балладах» (1822):

Ma sphère est l'Orient, région éclatante...**.

В предисловии к своей книге автор как бы суммирует устремления новейшей европейской поэзии к ближней и дальней Азии. Как и некоторые другие «вводные статьи» Гюго, это предисловие имело значение «манифеста», прокламирующего последнее новаторское направление современного искусства. Для понимания поэтического развития Лермонтова статья эта представляет несомненный интерес.

«В наши дни (и это обстоятельство вызвано тысячью причин, неизменно способствовавших передовому движению) занимаются Востоком более, чем когда-либо раньше. Никогда еще изучение этой части света не достигало такого развития. При Людовике XV явились эллинисты, теперь нужно быть ориенталистом. Это шаг вперед. Никогда еще столько умов не устремлялось одновременно в такую глубокую пропасть, как Азия. Мы располагаем сегодня рядом исследователей, искушенных в каждом из наречий Востока, начиная с Китая и кончая Египтом. Из этого следует, что Восток как образ и мысль стал для нашего ума и воображения предметом всеобщего увлечения, которому, быть может, без собственного ведома отдался и автор этой книги. Восточные краски сами собой пропитали все его замыслы и фантазии, которые поочередно и почти непроизвольно становились иудейскими, турецкими, греческими, персидскими, арабскими, даже испанскими, ибо Испания—это тоже Восток: ведь Испания наполовину Африка, Африка же наполовину Азия. Автор

* Север, Запад, Юг—в крушенье;
Тронов трепет, царств паденье;
На Восток ты скройся дальний
Воздух пить патриархальный[32].

** Моя сфера—Восток, сверкающее царство[34].

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ А. МАРЛИНСКОГО „АММАЛАТ-БЕК“
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 168)
Институт литературы, Ленинград

покорно отдавался этой поэзии, всецело захватившей его. Хороша ли она, нет ли, он принял ее и счастлив этим. Как поэт, он, впрочем, всегда питал живейшую симпатию к восточному миру. Ему издали мерцала оттуда возвышенная поэзия. Он издавна хотел утолить свою творческую жажду у этого источника. Там все величественно, богато, изобильно, как и в средневековье, этом другом океане поэзии... Быть может, до сих пор слишком упорно относили новое время к веку Людовика XIV, а древность к Риму и Греции; но не дальше ли, не глубже ли мы будем видеть, изучая новое время в средневековье, а античность в древнем Востоке?»[35].

Как доказал Дюшен, Лермонтов читал «Les Orientales» Гюго[36]. Французский исследователь отметил ряд совпадений в «Прощании», «Измаил-бее», «Ауле Бастунджи», даже в описательных местах «Демона» с мотивами восточного сборника Гюго; в частности «Разгневанный Дунай» мог внушить Лермонтову смелый принцип олицетворения, положенный в основу «Даров Терека» и «Спора». В результате своего обследования Дюшен склонен отдать преимущество в жанре восточной живописи нашему поэту перед В. Гюго. Группа «романтических картин» у Лермонтова являет высшую степень поэтической зрелости: «риторика в них сдержаннее, чем в „Orientales“ Гюго, в них чувствуется непосредственное видение Востока»[37].

Особенный интерес представляет для нас небольшая поэма «Небесный огонь», открывающая сборник «Ориенталий». Здесь дан ряд картин древнего Востока — Египет, Аравийская пустыня, Вавилон, Содом и Гоморра, гибель библейских городов, испепеленных «небесным огнем»:

Aujourd'hui le palmier qui croît sur le rocher
Sent sa feuille jaunir et sa tige sécher
A cet air qui brûle et qui pèse...*.

Ряд мотивов, ставших «лермонтовскими», ощущается нами в этих вариациях Гюго на ветхозаветные темы. К их стилю близок вариант известного лермонтовского перевода из Гейне:

Ей снится прекрасная пальма
В далекой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале.

Здесь, очевидно, сказывается общая родственность тем и образов в романтической экзотике 30-х годов.

Другие любимцы Лермонтова в мировой и русской поэзии с неменьшим блеском развертывали аналогичные темы. Восточные поэмы Байрона и Пушкина, разработки поэтами-романтиками корана и библии, картины Сирии и Кашмира у Томаса Мура, лирико-иронические реминисценции древности у Гейне, строфы о Крыме и мавританской Испании у Мицкевича,—все это было знакомо Лермонтову и могло оказывать свое воздействие на его тематику. В ряду его возможных источников следует отметить и «Путешествие из Парижа в Иерусалим» Шатобриана (Лермонтов, как известно, знал «Атала» и ввел в свою прозу некоторые образы и сравнения Шатобриана[39]). Он мог знать, наконец, ряд восточных мотивов в современной русской поэзии—библейские переложения Федора Глинки («Плач пленных иудеев» и др.), подражания псалмам Языкова, «Крымские сонеты» Козлова, «Гурию» и «Фирдуси» Подолинского:

Любимый гордым властелином,
В садах Гарема ходит он,
Одеждой пышной облачен,
В чалме, увенчанной рубином[40].

В статье «Пушкин и поэтика русского романтизма» Г. А. Гуковский приводит ряд малоизвестных образцов «восточного стиля» в русской поэзии начала века. Таков «Сонет» А. С. Хомякова, напечатанный в «Московском Вестнике» 1830 г.:

В тени садов и стен Эски-сарая,
При блеске ламп и шуме вод живых,
Сидел султан, роскошно отдыхая
Среди толпы красавиц молодых.
Он в думах был, главою помавая,
Шумел чинар, и ветер, свеж и тих,
Меж алых роз вздыхал благоухая,
И рог луны был в сонме звезд ночных...

Не менее характерны своей «местной» колоритностью «Иран» Лукьяна Якубовича или «Клятва» Ал. Т—ва (последнее стихотворение, кстати сказать, вызывает невольную ассоциацию со знаменитой клятвой лермонтовского Демона):

Клянуся Меккою священной,
Клянусь оливой и конем;
Клянуся саблей обнаженной
И ятагана острием;

---

* И ныне пальма, растущая на скале, чувствует, как желтеет ее лист и сохнет ствол в этом жгучем и душном воздухе[38].

Клянусь пророком Магометом
И гурий—райских дев приветом;
Клянусь Азрáила стрелой,
Клянуся розы милым цветом,
. . . .
Услышит всякий от меня:
Иль ты ничья—иль ты моя!

Если, помимо таких образцов экзотического и эротического ориентализма, принять еще во внимание библейские трагедии А. Шаховского и Петра Корсакова («Дебора», «Маккавеи»), изображающие борьбу израильского народа против тиранов, станет понятным заключение Г. Гуковского о том, что в русской поэзии начала XIX столетия «восточный стиль стал стилем свободы» и сложившийся к этому времени в лирике и драматургии суммарный образ Востока «имел характер лозунга борьбы нации против тирании»[41]. Это направление следует учитывать и для понимания лермонтовского ориентализма.

Но уже задолго до знакомства Лермонтова с новейшими «Ориенталиями» его поэзия была тесно связана с Востоком, который стал ему близок и дорог в детстве по его первым кавказским впечатлениям. Уже в 1829 г. пятнадцатилетний Лермонтов делает приписку к своей «Грузинской песне»: «Слышано мною что-то подобное на Кавказе». А в полном расцвете своих сил он отмечает, что самый любимый и выразительный символ его поэзии, отчеканенный в знаменитом стихотворении 1838 г.,—«клинок надежный, без порока»—неизменно хранит

...таинственный закал,—
Наследье бранного востока.

«Птенцы Саади» или «восточные краснобаи», как называл их Пушкин, действительно сообщили несокрушимый закал своего творческого слова «железному» стиху Лермонтова.

V. КАВКАЗ И ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ

Разъезды замечательно служили Лермонтову для обогащения его эрудиции поэта-ориенталиста. Знаток современного быта Грузии, Дагестана, Чечни, Кабарды, которые стали местом действия его баллад и «южных поэм», он знал и песенную старину этого «сурового края свободы». Легенды Дарьяльского ущелья и черкесские песни его героев свидетельствуют о близком знакомстве автора с богатым фольклором кавказских народов, непосредственно изученным поэтом в его скитаниях. Он объездил и обошел, по его собственному свидетельству, огромный район—«от Кизляра до Тамани, был в Шуше, в Кубе, в Шемахе, в Кахетии, одетый по-черкесски, с ружьем за плечами, ночевал в чистом поле, засыпал под крик шакалов, ел чурек, пил кахетинское...». Достаточно известно, что старый чеченец, водивший его по горным уступам Кавказского хребта, рассказал ему повесть об Измаил-бее, а в Мцхете горец-монах, некогда взятый в плен Ермоловым, сообщил поэту историю своей подневольной иноческой жизни, послужившей темой «Мцыри».

Первый биограф Лермонтова, П. Висковатов, объехавший Кавказ, пришел к заключению, что в «Демоне» отражены легенды и поверья старой Военно-Грузинской дороги. Окрестности полны сказаний о злом духе, полюбившем девушку-грузинку. На правом берегу Арагвы находятся

развалины монастыря, куда Гудал отвел свою неутешную дочку. Близ перевала над Койшаурской долиной осетины показывают пещеру, где был прикован горный дух; Лермонтов вспоминает стоны этого сказочного пленника, описывая рыдания Тамары. На вершине Казбека во льдах высится неприступная часовня—место последнего успокоения лермонтовской героини. В специальной исследовательской литературе широко разработана тема о связи баллады «Тамара» («В глубокой теснине Дарьяла...») с грузинскими легендами о мифической княжне Дарье и исторической царице Тамаре. Наконец, совсем недавно было указано, что на сцену битвы Мцыри с барсом «Лермонтова вдохновила старинная хевсурская песня о тигре и юноше—одно из наиболее распространенных и любимых в Грузии произведений народной поэзии»[42].

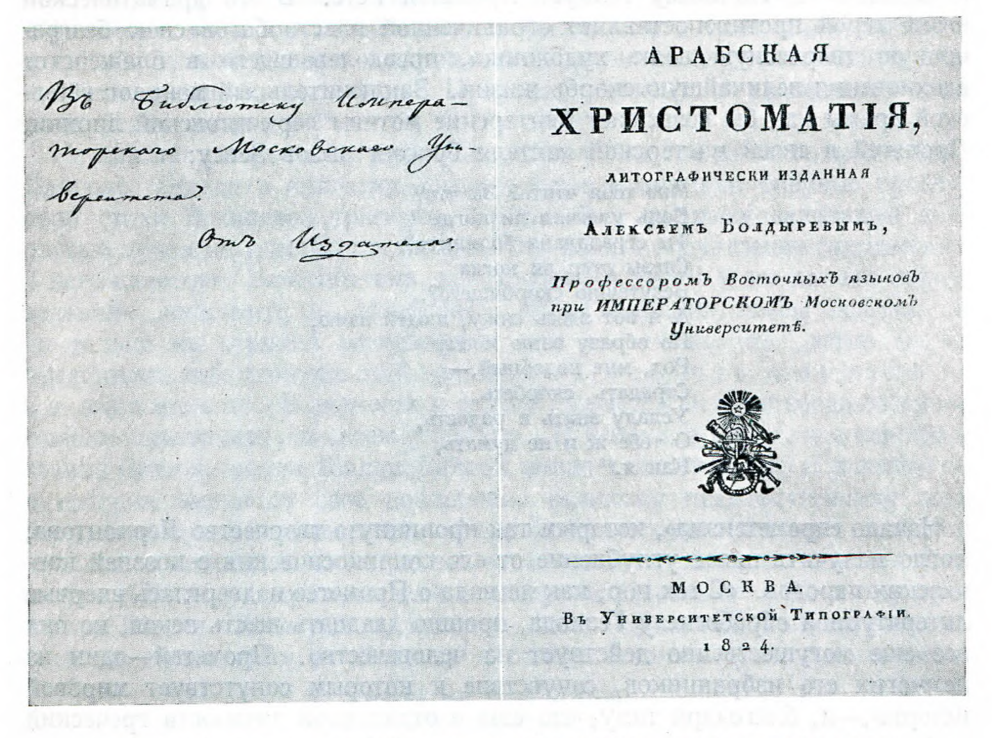
Отсюда такая конкретность и жизненность кавказских описаний Лермонтова, одинаково поражающих обилием верных этнографических подробностей и смелой обрисовкой характеров. Боевое снаряжение черкеса в «Ауле Бастунджи» или «черный шелк витого кушака» на стане его подруги описаны с такой же точностью, как и новые народные типы: неустрашимые джигиты и лукавые муллы, заклинающие темным стихом из алкорана, поводыри-чеченцы, хранящие предания старины, и девушки-грузинки, поющие песни под аккомпанемент своих звонких ладоней. Лермонтов сумел запечатлеть во всем их динамизме и дикую скачку Хаджи Абрека, и плавную пляску Тамары. В своем «Свиданье» он показал драму ревности и мести на фоне старого Тифлиса, где под вечер грузинки в чадрах «выходят цепью белою» из бань. Но не до них измученному ревностью: «Кинжалом в нетерпении изрезал я ковер...». Мысленно он угрожает предательнице:

Я знаю, чем утешенный
  По звонкой мостовой
Вчера скакал как бешеный
  Татарин молодой.
Не даром он красуется
  Перед твоим окном,
И твой отец любуется
  Персидским жеребцом.

Стихи поразительны по своему страстному драматизму и яркой локальной колоритности. Из таких беглых и четких зарисовок черты бытового жанра невидимо вплетаются в характерные психологические конфликты, выступает внутренний облик горных племен: их гордость, неустрашимость, верность долгу, страстная любовь к свободе, тонкая художественная одаренность—яркое искусство красок, песен и плясок на фоне чудесной природы.

Верный своей склонности к углубленному изучению заинтересовавшей его области, Лермонтов и здесь, видимо, обращался к истории, археологии, фольклору: «насколько можно судить по произведениям и сохранившимся письмам поэта, он читал сочинения по истории и географии Востока... интересовался древними памятниками Грузии, народными преданиями и легендами, в том числе легендой о Прометее в прообразе Амирани»[43]. Лермонтову уже была доступна обширная литература по кавказоведению—путешествия и исследования Клапрота, Броссе, Дюбуа де Монпере, Броневского, Зубова, Корфа, Нордмана, Усова, ряд журнальных статей, например «О языках страны кавказской» («Вестник Европы» 1828, ч. 158, № 7), краткая записка о горских народах, живущих внутри Кавказской

губернии («Северный Архив» 1826, ч. 22, № 13), «Страбоновы известия о Кавказе и Южной России» («Библиотека для Чтения» 1838, XXX). Сквозь рассказы путешественников, сквозь быт и чарующее искусство Кавказа Лермонтову мерцала древняя поэзия его любимого края. Кавказ мифологический навевал ему свои образы и фантазии. Легендарный герой, прикованный к кавказской скале, стал рано привлекать внимание поэта и, видимо, творчески волновать его[44]. Если упоминание античного богоборца в письме 1828 г. к Шан-Гирей из Благородного пансиона еще не дает материала для выводов, по-иному воспринимаются более поздние



Въ Библіотеку Императорскаго Московскаго Университета.

Отъ Издателя.

АРАБСКАЯ

ХРИСТОМАТІЯ,

ЛИТОГРАФИЧЕСКИ ИЗДАННАЯ

Алексѣемъ Болдыревымъ,

Профессоромъ Восточныхъ языковъ при ИМПЕРАТОРСКОМЪ *Московскомъ Университетѣ.*

МОСКВА.

Въ Университетской Типографіи.

1824.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ФОРЗАЦ „АРАБСКОЙ ХРИСТОМАТИИ“ А. БОЛДЫРЕВА С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ АВТОРА, 1824 г.

Библиотека Московского Государственного университета, Москва

высказывания поэта—в его романе 1832 г.: «Вадим ехал скоро—и глубокая, единственная дума, подобно коршуну Прометея, пробуждала и терзала его сердце». Или в «Измаил-бее» строфа о душевных мучениях:

Века печали стоят тех минут...
. . . .
Но мощный ум, крепясь и каменея,
Их превращает в пытку Прометея!

Образ скованного Прометея своеобразно преломился в центральных героях Лермонтова—Демоне, Печорине, Арбенине. Он мог знать разработки мифа у Эсхила и Гёте. Отметим, что в московской университетской библиотеке того времени имелось лейпцигское издание Эсхила: «Aeschile Tragoediae, Editio stereotypa, Lipsiae», 1829[45]. Стихи Гёте, как известно, Лермонтов переводил («Горные вершины»), имя героини Вильгельма Мейстера, «гётевой Миньоны», он упоминает в «Тамани», Вертера

он противопоставлял героям Руссо как образ более человечный и жизненный; один фрагмент из «Страданий молодого Вертера» Лермонтов, как известно, переложил в своем стихотворении «Завещание»[46]. В эсхиловском Прометее на первый план выступает протестующий мыслитель, гордый и независимый борец, стремящийся освободить страдающее человечество от порабощенности богам и силам природы; ремесла, судоходство, наука чисел и букв, творческая память—вот что призвано освободить людей от оков. В похитителе священного огня Эсхил «зажег яркий и чистый огонь воодушевления, человечности, любви к свободе и ненависти к тирании»[47]. По-иному толкует Прометея Гёте. В его драматической поэме герой противопоставляет ограниченной власти богов свою безграничную творческую волю художника, преодолевающего в блаженстве вдохновения величайшую скорбь жизни. Заключительный монолог гётевской драмы как бы возвещает бунтарские мотивы лермонтовской лирики. Прометей в своей мастерской ваятеля бросает вызов Зевсу:

Мне тебя чтить? За что?
Боль улегчил ли когда
Ты страдальца болящего?
Слезы отер ли когда
Безутешно скорбящего?..
А я вот здесь сижу, людей ваяю,
По образу ваяю моему
Род, мне подобный,—
Страдать, скорбеть,
Усладу знать и радость,
О тебе ж и не думать,
Как я.[48]

Начало «прометеизма», которым так проникнуто творчество Лермонтова, могло получить новое углубление от его соприкосновения с поэзией кавказских народов. «С тех пор, как легенда о Прометее подверглась впервые литературной обработке у Гезиода, прошло двадцать шесть веков, но она все еще могущественно действует на человечество. Прометей—один из немногих его избранников, сочувствие к которым сопутствует мировой истории,—и, благодаря тому, что еще в отдаленной древности греческий миф о нем слился с преданиями народностей Кавказа о скованных титанах-страдальцах, во множестве вариаций повторялась повсюду, как нечто неизбежное, завещанное веками, именно кавказская обстановка мучений титана. На почве локализации предания сближаются такие крайности человеческого творчества, как кабардинские, осетинские или иные поверья и народные сказки о скованном навеки богатыре и просветленные гуманною мыслью художественные произведения Эсхила и Байрона. Поразительная особенность Кавказа, которую можно бы назвать бессмертием народной памяти или поэтическим консерватизмом,—умение в течение тысячелетий сберегать то, что некогда поразило народный ум или воображение, и, точно схоронив его в глубине своих ущелий, за твердыней гор, неприкосновенно передать позднейшему потомству,—ставит и теперь лицом к лицу в мировой литературе обе эти противоположности, показывая в кавказских сказаниях, чем был в незапамятную пору первообраз предания, тогда как западно-европейская стихия отвечает и в новейшее время разнообразными примерами того, во что могут превратить несложную легендарную основу поэзия и мысль под глубоким культурно-историческим влиянием. Амиран,

о котором не перестают вспоминать грузин, абхазец, осетин, и проникнутые идеями XIX века Прометей и Прометиды стоят на двух концах эволюции мифа,—и в то же время они современники»[49].

Веселовский приводит многочисленные и различные версии о богатыре-узнике, сохранившиеся в грузинских, армянских, кабардинских, сванетских сказаниях, в поэме XI—XII в. о Давиде Сасунском. Среди этих легенд о злом гении имеется также версия о прикованном богатыре, объяснявшая его страдания мученичеством за народное благо, за справедливость, за права людей. Его отвага и дерзость по отношению к божеству получают характер заступничества за человечество, «богоборство» становится героизмом. «В таких проблесках положительного понимания личности и судьбы титана заметно соединительное звено между кавказскими сказаниями и эллинским мифом о Прометее, похитителе священного огня ради блага людского»[50].

Не лишено интереса, что миф о Прометее увлек еще на школьной скамье Байрона: «Когда в колледже Гарроу перед учениками впервые прозвучали стихи Эсхиловой трагедии, Байрон был потрясен величавою личностью ничем не укротимого титана. Это раннее впечатление сохранилось у него навсегда. Впоследствии, когда критика нашла в зрелых его произведениях, например, в „Манфреде“, следы влияния пьесы Эсхила, он не только не отрицал возможности его, но заявил, что „легко может представить себе влияние этой трагедии на все, что когда-либо он написал“. В личности и судьбе Прометея он чувствовал созвучие с своим призванием, со своею участью». В Женеве в 1816 г. под влиянием чтения Эсхила поэтом Шелли Байрон пишет стихотворение «Prometheus», в котором выражает свое поклонение великому предшественнику всех борцов за права человечества. «Байроновский почин слияния античной легенды с современною социально-политическою жизнью, сделанный в начале XIX в., указал путь всей последующей поэзии»[51]. По этому пути пошли Шелли, Леопарди и, наконец, наш Лермонтов, прикоснувшийся в своих странствиях по Востоку к самым истокам трагического мифа.

Ужасна ты, гора Шайтан,
Пустыни старый великан!
Тебя злой дух, гласит преданье,
Построил дерзостной рукой,
Чтоб хоть на миг свое изгнанье
Забыть меж небом и землей.
Здесь три столетья, очарован,
Он тяжкой цепью был прикован,
Когда, надменный, с новых скал
Стрелой Пророку угрожал...

Так в своей ранней поэме Лермонтов дает поэтическую вариацию на древнее предание Кавказа о скованном и мятежном титане.

VI. ПУТЕШЕСТВИЯ ПО ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

Рост ориентальной поэтической тематики в эпоху Байрона и Пушкина стимулировался современным движением исторической науки и заметно оживлялся ростом этнографических изучений и географических описаний. В результате экспедиций и раскопок создается довольно обширная литература о Востоке, частично несомненно знакомая Лермонтову. В исследованиях, путешествиях и мемуарах подробно разрабатываются материалы

египетской экспедиции Бонапарта. На французском, немецком и английском языках появляются описания Верхнего и Нижнего Египта, Сирии, Турции. С начала XIX в. и на русском языке начинают публиковаться работы, посвященные различным странам Востока: «Путешествие в Индию грузинского дворянина Рафаила Данибегова» (М., 1815); «Записки о некоторых народах и землях Средней Азии Филиппа Назарова, отдельного сибирского корпуса переводчика, посланного в Коканд в 1813 и 1814 гг.» (Спб., 1821); «Путешествие в Туркмению и Хиву в 1819 и 1820 гг. гвардейского генерального штаба капитана Н. Муравьева» (М., 1822); «Описание киргизкайсацких степей» Левшина (М., 1830); «Путешествие по Египту и Нубии в 1834—1835 гг.» Авраама Норова (Спб., 1840)—по отзыву Сенковского,—«одно из лучших путешествий по Египту, изданных в Европе за последнее десятилетие» (отзыв об этой книге появился в «Библиотеке для Чтения» в одном томе с рецензией на «Стихотворения Лермонтова»).

Журнал, в котором дебютировал Лермонтов, был вообще чрезвычайно богат материалами по Востоку. Редактор-ориенталист Сенковский освещал на страницах своего издания самые разнообразные вопросы современного востоковедения. Здесь были опубликованы «Очерки Персии» Корфа, «Описания Российской Армении» Клапрота, «Аму-Дарья» самого Сенковского, статья о «Лекциях профессора Погодина по Герену о политике, связи и торговле главных народов древнего мира», «Кавказские очерки» А. Марлинского; печатались обстоятельные отчеты о новейших «путевых записках» по странам Азии и Африки—«Путешествие Комба и Тамизие по Абиссинии», «Путешествие шерифа Махаммеда в Судан», «Новейшие сведения об экспедиции Ландера в глубь Африки», «Путешествия лейтенанта Вельстеда по Аравии и к берегам Черного моря»; давались отчеты о современном состоянии и политической жизни восточных стран: «Иерусалим в 1831 году», «Англия и Китай», «Египет в 1833 г.», «Япония», «Английская восточная Индия», «Ренджит-син, царь Лагорский и Кашмирский», «Аудиенция европейского путешественника у азиатского паши». Наконец, печатался ряд статей по истории, искусствам и быту древнего Востока: «Бальзамирование у древних египтян», «Науки, художества и искусство в древней Индии», «Астрономические розыскания о хронологии египтян», «Древние египетские картины», «Подлинная история древних царей персидских» и ряд других.

Отметим, что и в «Отечественных Записках» 1839—1841 гг., где постоянно печатался Лермонтов, помещались подробные обзоры путешествий по Востоку. В томе III журнала за 1839 г. даны рецензии на «Путевые записки, веденные во время пребывания на Ионических островах, в Греции, Малой Азии и Турции в 1835 году Вл. Давыдовым» (Спб., 1839), «Живописное путешествие по Азии» Эйрие (М., 1839), «Путешествие через южную Россию в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку» Н. С. Всеволожского (М., 1839). Такие обзоры, несомненно, входили в читательский кругозор Лермонтова и не переставали расширять его эрудицию по Востоку.

Для характеристики общих интересов Лермонтова к Индии, Аравии и Персии (куда стремится его Печорин), к Средней Азии (куда несколько позже он сам собирался отправиться с Хивинской экспедицией Перовского), к вопросу о «глубоком сне» восточных цивилизаций (что получило такое яркое выражение в его «Споре»), наконец, и к напряженному

соревнованию по «восточному вопросу» великих европейских держав, которое не могло не волновать его как военного, представляет значительный интерес статья «Библиотеки для Чтения» под заглавием «Средняя Азия. Путешествия Муравьева, Мейендорфа, Конолли и Борнса». В ней завязаны узлы основных проблем современного востоковедения и борьбы за господство в Индии и Египте.

«Политическое и общественное состояние Средней Азии, остававшееся в небрежении со времен Марко Поло и Рубрукиса, с недавних пор обратило на себя то внимание, какого оно заслуживает по своей важности». Сенковский формулирует проблему соревнования России и Англии в этой области (к чему мы еще вернемся) и подчеркивает крупнейший интерес, какой представляют для русского читателя новейшие путешествия на Восток двух английских военных: Александра Борнса «Путешествие в Бухару и отчет о плавании по Инду и о переезде из Индии в Кабул, Татарию и Персию» и Артура Конолли «Путешествие на север Индии». Из последнего сочинения журнал печатает эпизод охоты за гиеной в афганских улусах.

Лермонтову, при его отличном знании иностранных языков, была широко доступна и западно-европейская литература путешествий по Востоку. С конца XVIII в. появляются «историко-политические и географические мемуары» о поездках в Турцию, Персию, Аравию, Египет, в глубь Африки и по Черноморью целого ряда странствующих исследователей и ученых туристов. Савари, Санини, Левайян, Лешевалье, Эльфинстон, Борнс, Конолли публикуют свои путевые описания Индии, Бухары, Афга-

VOYAGE
DANS
LA RUSSIE
MÉRIDIONALE,
ET
PARTICULIÈREMENT DANS LES PROVINCES
SITUÉES
AU-DELÀ DU CAUCASE,
FAIT DEPUIS 1820 JUSQU'EN 1824;
PAR LE CHEVALIER GAMBA,
CONSUL DU ROI A TIFLIS.
Avec quatre Cartes géographiques.
TOME PREMIER.
A PARIS,
CHEZ C. J. TROUVÉ, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,
RUE NOTRE-DAME-DES-VICTOIRES, N° 16.
1826.

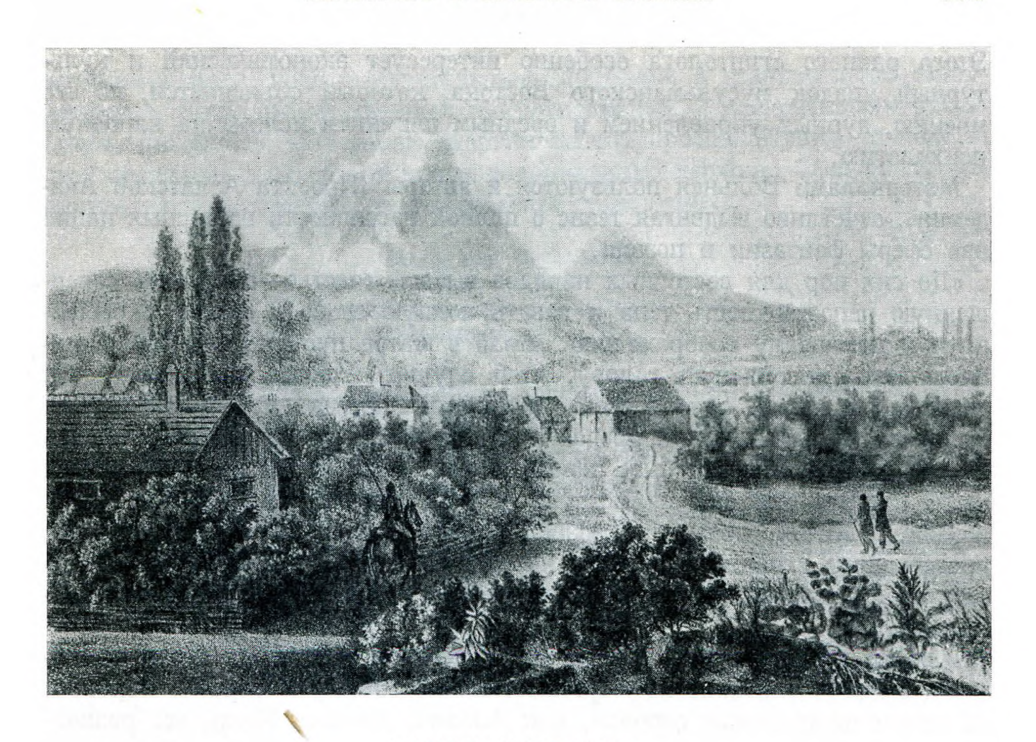
ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ПЕРВОГО ТОМА КНИГИ Ж. ГАМБЫ „ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЮЖНОЙ РОССИИ", 1826 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

нистана, Египта, Кавказа. В ряду этих книг особый интерес представляют для нас путевые записки француза Ж.-Ф. Гамбы, поскольку сам Лермонтов ссылается на них; упоминая в «Герое нашего времени» Крестовую гору, он отмечает: «...как называет ее ученый Гамба, le Mont St.-Christophe». Поэт имеет в виду книгу «Voyage dans la Russie Méridionale, et particulièrement dans les provinces situées au-delà du Caucase, fait depuis 1820 jusqu'en 1824; par le chevalier Gamba, consul du roi à Tiflis. Avec quatre cartes géographiques (2 vol. + un Atlas). A Paris, 1826». («Путешествие в Южную Россию и в частности в провинции, расположенные в Закавказье, совершенное с 1820 по 1824 год кавалером Гамба, королевским консулом в Тифлисе. С четырьмя географическими картами. Париж, 1826; (два тома + отдельный атлас с картами, зарисовками и пр.).

Жак-Франсуа Гамба, или «кавалер Гамба», как он любил подписывать свои сочинения, был французским коммерсантом и путешественником, окончившим жизнь на посту консула в Тифлисе (в 1833 г.). Получивший образование в Германии, где он изучил ряд языков «северных стран», Гамба воротился на свою родину, в Дюнкерк, и стал во главе коммерческого предприятия своего отца. Одновременно он построил в Вогёзах несколько крупных бумажных фабрик. События революционной эпохи заставили его отказаться от коммерческой деятельности и обратили к путешествиям. Объездив большую часть Европы, он опубликовал ряд брошюр о своих поездках, а в 1817 г. представил правительству мемуар о торговле европейских стран с Индией и другими областями Азии. Являвшийся тогда французским министром иностранных дел герцог Ришельё, известный строитель Одессы и знаток Южной России, направил Гамбу в Новороссию для выяснения вопроса о возможных торговых отношениях Франции с портами Черноморского побережья. Гамба совершил длительное путешествие; он жил в Одессе, Николаеве, Херсоне, посетил немецкие, меннонитские, татарские и греческие колонии, останавливался в Таганроге, Нахичевани и Новочеркасске, посетил прежнюю столицу донских казаков—Старый Черкасск, эту «подлинную Венецию среди вод» (по его выражению), побывал в Астрахани, которая поразила его смешением всех народностей Европы и Азии, и затем прикаспийскими песчаными пустынями добрался до устья Терека. Отсюда его маршрут шел по линии Кизляр, Моздок, Тамань, Еникале, Керчь, Феодосия, Симферополь, Одесса, откуда он отправился в обратный путь на родину. Вернувшись в Париж, он опубликовал часть своих путевых записок в новых «Анналах путешествий» Мальт-Брюна под общим заглавием: «Взгляд французского путешественника на южно-русские колонии». В 1819 г. Гамба вернулся в Грузию, которую Ришельё признал центральным узловым пунктом товарообмена Европы с Азией, а затем посетил Ширван, Дагестан, Москву и Петербург, где ему удалось убедить русское правительство предоставить широкие льготы иностранцам в Грузии. Для открывшейся обширной торговли с Индией и Персией Франция основала консульство в Тифлисе, поставив во главе его «кавалера Гамбу». В 1824 г. он совершил свою последнюю поездку в Париж и сдал в печать большое сочинение о Южной России (здесь, как известно, приведено предание о Дарьяльском замке, с высоты которого его средневековая владетельница бросала в Терек своих любовников).

«Сей остроумный и предприимчивый путешественник», как характеризует Гамбу «Северный Архив»[52], ставит в своей книге вопрос о будущей



КАВКАЗСКИЙ ПЕЙЗАЖ
Рисунок из атласа к книге Ж. Гамбы „Путешествие по Южной России", 1826 г.
Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

судьбе огромной территории «древнего Востока» от Средиземного и Черного морей до Инда: Турция, Персия, Грузия, Средняя Азия погрузились в состояние полного упадка; частью их земель уже владеет «русский император», который сможет в любую минуту покорить все среднеазиатские владения. Такова основная тема «Вступления» Гамбы, в которой не трудно заметить общий абрис «Спора»: Лермонтов дает в своих строфах очерк той же страны света—«Востока», также отмечая его упадок и бездеятельность, обрекающие его на милость русского оружия.

Одна из главных мыслей лермонтовского «Спора»—о непробудном сне восточных народов—как бы подводит в образах и картинах итог научным изысканиям двух столетий.

Уже в XVII в. в исследовательской литературе отчетливо формулируется положение об упадке и отсталости Востока сравнительно с успехами европейской культуры. В начале XVIII в. мысль эта подробно обоснована в труде французского путешественника Франсуа Бернье, натуралиста и медика, ставшего в Индии придворным врачом «великого могола» Ауренгзиба. Помимо Индии, Бернье странствовал по Сирии и Египту, собрав обширный материал для большого исследования, выпущенного им в 1711 г. в Амстердаме[53]. Здесь опубликован его доклад Кольберу о причинах упадка восточных стран—Египта, Индии, Передней Азии. Ту же мысль разрабатывает в конце XVIII в. другой французский автор, Франсуа Вольней, издавший в Париже свое «Путешествие в Сирию и Египет» (1783—1786)[54]. Вольней приходился родственником Виктору Гюго, который пользовался его «Путешествием» при написании своих «Orientales».

Этого раннего египтолога особенно интересует экономический и культурный упадок мусульманского Востока, который объясняется, по его мнению, дурным управлением и вредным влиянием ислама на народную психологию.

Материалами Вольнея пользуются и авторы «Проекта Азиатской Академии», отчетливо выдвигая тезис о полной пассивности восточных наций вне сферы фантазии и поэзии.

«До сих пор для восточных народов высшее счастье—сохранять совершенную неподвижность тела и давать полную свободу своему окрыленному и цветущему воображению. Араб в шатре пустыни еще приподнимает свою живописную голову, чтоб слушать говор сказочника. Он воспевает в жалобе память своего любимого скакуна. Его сопровождают воспоминания об отцах и предания их славы; и воинственный, подобно им, он только перестал быть завоевателем. Если персы не поклоняются ныне солнцу, они еще заимствуют у него жгучее сладострастие своей поэзии... Китай, чрезмерно возвеличенный и столько же осужденный, представляет странное зрелище народа покоренного, но подчинившего себе своих завоевателей и сохранившего в вихре столетий свою неподвижность».

Для иллюстрации этой мысли об оцепенении восточных стран приводится бытовое описание из «Путешествия по Египту и Сирии» Вольнея: «В самых оживленных городах, как Алеппо, Дамаск, Каир, все развлечения сводятся к посещению бань и кофеен, нисколько не похожих на наши. В большом дымном помещении, усевшись на разодранных цыновках, зажиточные люди проводят целые дни, куря трубку, перебрасываясь редкими краткими фразами о делах, а чаще всего погружаясь в полное молчание. Иногда эти безмолвные собрания оживляют танцовщицы, певец или один из рассказчиков, которого называют здесь н а ш и д о м: за несколько parâs он рассказывает сказку или декламирует стихи старинного поэта. Ничто не может сравниться с вниманием слушателей к такому оратору; стар и мал—здесь все охвачены предельной страстью к рассказам»[55].

Учение тогдашних ориенталистов о своеобразном «декадансе» старой Азии нашло свое сжатое и выпуклое выражение в синтетических образах «Спора».

VII. СУМЕРКИ ДРЕВНИХ КУЛЬТУР

Образность и красочность описания у Лермонтова нисколько не заслоняют планомерной точности географического обзора: перед нами развертывается центральный театр древневосточной цивилизации—Кавказ, Иран, Палестина, Аравия, Египет. В калейдоскопе картин показана судьба древних империй—их упадок, сумерки, дремотность. Лермонтов знал о «золотом веке» Грузии в XII столетии, при царице Тамаре, подчинившей своей власти ряд персидских провинций и покорившей своими чарами самого Шота Руставели; то был век воинской мощи, щедрого строительства замков и монастырей, блестящей национальной героики; деятелям этой могучей эпохи противопоставлен образ дремлющей страны, покорившейся в 1801 г. царизму. Такова же судьба соседствующих с ней областей. Персия, простиравшаяся до пределов Индии, вбиравшая в свои владения при Надир-шахе Бухару, Хиву, Белуджистан, замкнулась в своих внутренних провинциях, без воли к росту и борьбе. Могучий

древний Египет с его завоевательными походами и грандиозными сооружениями, с его величественным монументальным и декоративным искусством, лишенный творческой энергии своего прославленного прошлого, стал предметом вожделений новых колониальных держав. Следует строфа, допускающая различные географические толкования:

Вот у ног Ерусалима,
Богом сожжена,
Безглагольна, недвижима
Мертвая страна...

Названный здесь город естественно обращает мысль к Палестине, но такое обычное толкование следует несколько расширить. Палестина, лишь в некоторых частях «пустынная», славилась своей тропической растительностью, плодородными равнинами, богатейшей фауной, тучными пастбищами, виноградниками и апельсиновыми рощами, чем и оправдывались ее легендарные прозвания «страны обетованной», «текущей млеком и медом». То, что Лермонтову были хорошо знакомы эти свойства библейской страны, свидетельствует его «Ветка Палестины», где дан очерк живописного края с холмами, долинами, широколиственными кронами пальм, прохладными ливанскими вершинами и «чистыми водами Иордана». Речь в занимающей нас строфе «Спора», очевидно, идет и об Аравии (Палестина здесь названа мимоходом—в упоминании ее исторического центра). Именно на это указывает окончательный вариант: первоначальное «вокруг Еру-

КАВКАЗСКИЕ ТИПЫ

Рисунок из атласа к книге Ж. Гамбы „Путешествие по Южной России“, 1826 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

салима» отменяется, так как Сирия и Палестина не подходят под определение выжженных, «мертвых стран», безглагольных и недвижимых; поэт имеет в виду пустынные пространства, описанные в «Трех пальмах»: «В песчаных степях аравийской земли...». Окончательный вариант «у н о г Ерусалима» правильно указывает, что на юг от этого города тянется пустыня Нефуд, а еще южнее—пустыня Дахан, поистине «сожженные богом». В историческом обзоре древнего Востока странно было бы опустить богатое Аравийское царство с его цветущей культурой, пышностью и блеском, низведенное в XIX в. к плачевному прозябанию под властью бесчисленных завоевателей[56].

Новейшие изыскания вполне подтверждают правильность лермонтовской картины распада «многолюдного и могучего Востока».

«Разложение Османской империи вызвало в XVIII веке глубокий упадок ее культуры. Арабская литература, выдвинувшая в средние века ряд замечательных ученых, поэтов, историков, географов и философов, теперь влачила жалкое существование. Такой же упадок испытывала турецкая литература. Если в XVII веке в Турции были выдающиеся поэты, историографы, публицисты и сатирики, горячо обсуждавшие общественные и политические проблемы, то XVIII век ознаменовался упадком всех видов турецкого литературного творчества. Турецкая архитектура, достигшая высокого расцвета в XIV—XVII веках, также клонилась к упадку. Религия налагала свой отпечаток на быт, узаконяла многие гнусные обычаи средневековья, в частности бесправие женщин, их заточение в гаремах и чадру... На рубеже XVII и XVIII веков начался территориальный распад Османской империи, обусловленный ее экономическим упадком, разложением ее общественного строя»[57].

Напомним, что в XVIII в. Турции принадлежали север Африки с Алжиром и Египтом, аравийское побережье Красного моря, все Черноморье—т. е. почти вся та территория, обзор которой дает Лермонтов в своем «Споре».

В монологе Казбека назван также Тегеран, разделявший в то время участь могущественной некогда империи османов: «Общественно-экономическая отсталость нашла свое отражение в общем упадке культуры в Иране и в частности в упадке иранской литературы. В средние века иранская культура дала таких великих мыслителей и поэтов, как Фирдоуси, Саади, Гафиз, Джами, и многих других. Влияние иранских поэтов, зодчих и художников сказалось далеко за пределами страны: оно распространилось на Кавказ и Малую Азию, на Среднюю Азию и Индостан. Но в XVIII в. Иран не дал ни одного значительного имени как в области философии, так и в области литературы и изящных искусств»[58].

Уверенность и точность лермонтовского изображения объясняются осведомленностью поэта в культурной и бытовой истории обрисованных им стран. С тонким знанием вопроса он отмечает среди общего упадка Востока неиссякающую струю народной поэзии: бедуин продолжает воспевать подвиги славных предков.

В современной журналистике Лермонтов мог найти ряд сведений о кочевых поэтах-арабах, столь пластично изображенных им в «Споре». В большой статье «Поэзия пустыни или поэзия аравитян до Магомета», в которой Сенковский анализирует два новейших исследования по культуре арабов: «Lettres sur l'histoire des Arabes» Френеля и «Die Poesie der Araber» Вейля, он дает живую характеристику стихотворцев пустыни: «Первые

арабские поэты были простые кочевые бедуины (подчеркивает Сенковский); бо̀льшая часть кочевых племен грамотна, имеет книги, литературу и не чужда даже искусств... Бедуин—стихотворец от природы и по превосходству импровизатор». Сенковский ссылается на опыт своих личных наблюдений: «Те, которые бывали в улусах арабов Аназе и хорошо знают их язык, могут засвидетельствовать, что и теперь, при всем унижении бедуинов, встречаются у них маленькие, оборванные или совсем голые гении, которые на всякий вопрос ваш отвечают двустишием. Если вспомним всю трудность правил арабского стихосложения, до сих пор совершенно эллинического, основанного на точной просодии слогов, и притом сопряженного с условным окончанием слов, чуждым языку разговорному, то этот дар импровизации в неученых юношах покажется почти чудом, и мы легко поймем, почему арабские писатели всегда ему так сильно удивлялись и с таким удовольствием приводят стихи, слышанные от степных Саннафров и Коринн. И до сих пор бедуины с презрением отзываются о стихах оседлых аравитян, утверждая, что горожане неспособны к поэзии»[59].

Высокая культура ритмической речи еще чудом сохранилась среди нищеты и унижений, в какие погружена современная Аравия. Эта тема об упадке арабской культуры становилась в то время общим достоянием поэтов. Почти одновременно с написанием «Спора» и накануне его напечатания появляется в «Библиотеке для Чтения» стихотворение «Бедуин» (подписанное Л—в). На вопрос: «Не снова ли будет из стран Алжезира / Властитель Багдада светильником мира?»—поэт дает отрицательный ответ: «...смолкла слава халифата»; «Арабов сила позабыта, Гарунов время протекло»; «Чертог Альгамбры золотой / Стоит безмолвный и пустой»; свободные бедуины стали грозой караванов[60].

Ту же основную мысль о кризисе и «сумерках» великих цивилизаций древности Лермонтов нашел и в путевых записях Ж.-Ф. Гамбы. «Странное зрелище представляет древнейшая область мировой цивилизации, колыбель человеческого рода, место расположения первых известных нам империй, обширная часть земного шара, имеющая своими границами Средиземное море, южное и восточное побережья Черного моря до устья Кубани, Кавказ, Каспийское море, пустыню к северу от Бухары до истоков Инда, правый берег этой реки до ее впадения в море, Индийский океан с его побережьем, Персидский залив до устья Евфрата, пустыню, ведущую к Суэцкому перешейку, и, наконец, восточный берег Средиземного моря до Дарданелл.

С одной стороны, Турция, долго покоившаяся на развалинах Ассирии, Иудеи, Сирии, Понта и Армении, попирающая своей пятой землю, прославленную Семирамидой, Селевкидами, Митридатом и другими великими властителями, в свою очередь распадается под игом своих самовластных пашей, истощенная внутренними раздорами, финансовым расстройством и своим фанатическим невежеством.

С другой стороны—древнее Персидское царство, видевшее исчезновение владычества мидян и парфян и многих прославленных династий, присутствует теперь при постепенном падении своего могущества благодаря росту кочующих орд и действиям своего правительства, чьи принципы и методы управления страной противоречат интересам как властителей, так и народа; тому же способствует его соприкосновение с двумя единственными грозными властелинами Азии—Англией и Россией; на восток

от Персии оторванный от нее Кабул лишается ныне своих богатейших областей, отходящих у Инда к шейхам Раджи Синга, у Индийского океана—к восставшему Белуджистану.

И, наконец, вся Средняя Азия, где была расположена Бактриана и столица безбрежных владений Тамерлана, откуда вышли едва ли не все завоеватели Индии, разделенная теперь на мелкие ханства, обладает весьма хрупким существованием...

Сохранит ли навсегда Европа безразличие к настоящему состоянию и к будущей судьбе этой прекрасной части Азии? Безвозвратно ли осуждена эта прославленная земля оставаться ареной кровавых опустошений и бесчисленных преступлений?..»[61].

Такими многозначительными вопросами, обращенными к европейским политикам, заканчивает Гамба свое изучение «древнейшей области мировой цивилизации», погрузившейся в глубочайшую летаргию. Лермонтов переключает эти размышления ученого путешественника в план своих чудесных поэтических видений; очерку экономической географии Гамбы противопоставлена беседа двух горных колоссов Кавказа, как бы развертывающих сухую аргументацию коммерческого консула в картины поразительной живописности и чарующего пластицизма. Беспомощный Восток, обреченно принимающий неуклонное наступление русского оружия, выступает здесь во всем богатстве своей полихромной узорности. Колоритной статике его омертвелого быта противопоставлено бодрое и стремительное движение регулярных войск с волнующей динамикой их знамен, доломанов, султанов и ярко расцвеченных батальонов. Но здесь поэт-созерцатель и живописец отходит на второй план уступает место Лермонтову-баталисту.

VIII. ВОЙНА НА ВОСТОКЕ

«Я буду к тебе писать про страну чудес—Восток,—сообщает Лермонтов С. Раевскому перед своим отъездом в 1837 г. на Кавказ.—Меня утешают словами Наполеона: „Les grands noms se font à l'Orient"». А с Кавказа к концу года он сообщает тому же корреспонденту: «Начал учиться по-татарски, язык, который здесь и вообще в Азии необходим, как французский в Европе,—да жаль, теперь не доучусь, а впоследствии могло бы пригодиться. Я уже составлял планы ехать в Мекку, в Персию и проч., теперь остается только проситься в экспедицию в Хиву с Перовским. Ты видишь из этого, что я сделался ужасным бродягой; а, право, я расположен к этому образу жизни»[62].

Мы видим, что Лермонтова к концу 1837 г. начинают привлекать ученые путешествия, связанные для него, по роду его деятельности, с военными походами. С конца XVIII в. завоевательные кампании приобретают подчас и некоторый исследовательский характер, тесно связанный с успешным выполнением колонизационных целей; такие «культурные» задачи выдвигает уже в 1797 г. правительство республиканской Франции, приступая к осуществлению грандиозного плана борьбы с Великобританией в Африке. Когда Талейран и Бонапарт убедили Директорию, что «для сокрушения Англии французам нужен Египет», был разработан обширный проект военной экспедиции с полным учетом ее научного значения. «Я вижу там неисчерпаемые источники для нашей торговли и подлинное сокровище для наук»,—заявил Талейран прусскому послу. Директория

придает предстоящей кампании наряду с политическими целями и культурно-исторический характер: недостаточно нанести сокрушительный удар Англии, завладев лучшим путем в Индию,—необходимо создать цветущую колонию для разработки неистощимых богатств египетской почвы и одновременно подготовить научное обследование древнего и нового Египта. Центр предприятия, по заявлениям его инициаторов, не столько в завоевательной операции, сколько в открытии новых источников для будущего роста человеческой культуры.

Но каковы бы ни были подлинные цели политиков, руководивших египетской экспедицией, несомненным фактом остается ее широкая научная организованность. В распоряжение главнокомандующего экспедиционной армии генерала Бонапарта предоставляется особый «генеральный штаб ученых» из ста двадцати двух исследователей, инженеров, художников. Среди них Монж, Бертоле, Жофруа Сент-Илер. К ним присоединяются студенты политехнической школы («экспедиция обещает быть научной не в меньшей степени, чем военной»,—замечает один из политехников). Особый корабль был предназначен для переправы научных инструментов; он был захвачен англичанами, но это не остановило работ ученой экспедиции: инженер Контэ, способный, по выражению Наполеона, «воссоздать французское искусство среди аравийских пустынь», быстро восстановил ряд утраченных оптических приборов, хирургических инструментов, машин для дубления кож; он установил воздушный телеграф, открыл фабрики сукна, бумаги, пороха. Ученые разработали план прорытия канала между Средиземным и Красным морями (послуживший впоследствии Лессепсу), подготовили материал для точной географической карты Европы, собрали ряд сведений об этнографическом составе, быте, нравах, управлении, медицине, естественных богатствах, художественных памятниках, искусстве, агрикультуре и промышленности страны. Основы для египтологии были заложены прочно, развалины Мемфиса, Фив, Гелиополиса, Абидоса тщательно изучены, описаны и зарисованы. Современный Египет был сопоставлен с Египтом Рамзеса, страна мамелюков—с древней цивилизацией фараонов. И, наконец, в результате этих неутомимых разысканий и напряженных трудов маленькая прямоугольная плита из черного гранита с греческими, иероглифическими и демотическими[63] письменами, найденная в Розетте в августе 1799 г. офицером французских инженерных войск Бушаром, послужила позднейшему великому открытию, положившему началом новой эры в развитии египтологии: ученик Сильвестра де Саси Шамполион-младший расшифровал в 1822 г. иероглифы[64].

Лермонтову, окончившему специальное военно-учебное заведение, такие новые задачи войны были хорошо знакомы. Покорение восточных народов невозможно без изучения их истории, быта, языка. Если Лермонтов, попав в 1837 г. в военную обстановку Кавказа, сейчас же «начинает учиться по-татарски», он, несомненно, учитывает при этом практическое применение таких познаний во время азиатских походов. Ген. Ермолов, посылая в Хиву Н. Муравьева, между прочим писал ему в своей инструкции: «От ловкости в обхождении нашем можно обещать немалые успехи, и знание ваше в татарском языке много способствовать вам будет»[65]. К изучению восточного языка Лермонтов обращается, как мы видим, готовясь к путешествию «в Мекку, в Персию и проч.». Самый маршрут его чрезвычайно характерен,—это был

с начала XIX в. театр беспрерывных войн. В 1803 г. Мекка была взята воххабитами[66], несколько позже ее завоевал египетский паша Мехмед-Али, в 1840 г.—Турция. Крупнейший рынок Востока, средоточие многолюднейших ярмарок, город с особой большой гаванью на Красном море был одновременно важнейшим историческим центром всего мусульманского мира. Родина Магомета славилась своей древней мечетью, неоднократно перестраивавшейся халифами и султанами и представлявшей собой множество архитектурных наслоений—арок, сводов, колонн, минаретов. Описанная видными учеными-путешественниками—Зеетценом в 1809 г. и Буркгардтом в 1811 г., Мекка представляла исключительный интерес для поэта-военного, которого боевые или дипломатические задачи кавказской армии могли легко перебросить в ближнюю Азию.

К этому времени русские штабы и академии вполне усвоили новую концепцию войны в духе египетского похода Бонапарта. Чтобы успешно воевать, нужно основательно знать противника, а для оправдания военного кровопролития не худо выдвинуть большие культурные задачи, разрешение которых якобы требует вооруженного вмешательства. Уже в 1800 г. в Ташкент были посланы горные чиновники Бурнашев и Поспелов в целях «удовлетворить настояние тамошнего владетеля в рассуждении рудных приисков». В 1823 г. снаряжается сухопутная экспедиция полк. Берха для осмотра побережий Аральского моря и Каспия и для определения в них уровня вод. Такой же потенциально-завоевательный, а по существу разведывательный характер носят путешествия Назарова в 1813 г. и хорунжего Потанина в 1830 г. в Коканд, Муравьева в 1819 г. в Хиву, Мейендорфа и Эверсмана в 1820 г. в Бухару, которую в 1834 г. посещает и русский ориенталист Демезон. Любознательность ученых и туристов подготовляет будущие кампании. Характерно новое явление и неведомый прежде термин—«ученые трофеи»: в результате персидской и турецкой кампаний в Петербург привозят две богатые библиотеки из Ардебиля и Ахалцыха. Это было в значительной степени заслугой О. Сенковского. По его инициативе Петербург обогатился драгоценным собранием восточных рукописей, перешедших к России по Туркманчайскому договору 1827 г. «Русская наука обязана Сенковскому таким неоценимым приобретением, как ардебильское собрание персидских рукописей, ныне находящееся в Ленинграде в публичной библиотеке. Ардебильская библиотека обязана своим происхождением шаху Аббасу Великому (в начале XVII в.); после взятия города Ардебиля русскими войсками (в начале 1828 г.) Сенковским было обращено внимание на ценность библиотеки, и по его настоянию она была перевезена в Петербург»[67].

Такому новому пониманию войны, сочетающему ее прямые задачи с «культурными» целями, отвечает желание Лермонтова «проситься в экспедицию в Хиву с Перовским». Амударьинское ханство лишь незадолго перед тем было предметом военно-научного обследования. В 1819 г. главнокомандующий в Грузии А. Ермолов организовал экспедицию к восточным берегам Каспийского моря, «дабы склонить туркменов к приязненным сношениям с Россией». В основном это предприятие сводилось к осуществлению плана Петра I, стремившегося «установить через обширные степи, называемые нами Татариею, постоянную торговлю с Индией» (что привело, как известно, к гибели в 1717 г. в Хиве экспедиции кн. Бековича-Черкасского, которой было поручено восстановить водный путь

в Индию и приобрести золотые россыпи). В своей инструкции начальнику новой военно-политической разведки Н. Н. Муравьеву (впоследствии Муравьеву-Карсскому) Ермолов прямо указывал на те «полезные исследования о народе почти совершенно нам неизвестном», которые входят в круг обязанностей руководителя отряда. Муравьеву удалось впервые после Бековича-Черкасского высадиться у старого русла Аму-Дарьи и достигнуть Хивы; но здесь он был заключен в тюрьму и, помня о своем предшественнике в XVIII в., ожидал мучительной смерти. Общая политическая ситуация все же спасла его от гибели; он даже был принят ханом и вернулся на Кавказ в сопровождении хивинских послов. Вскоре (в 1822 г.) он выпустил свое «Путешествие в Туркмению и Хиву в 1819 и 1820 годах гвардейского генерального штаба капитана Николая Муравьева, посланного в сии страны для переговоров. С картинами, с чертежами и проч.» (М., 1822, две части).

Книга эта была тотчас же переведена на французский и немецкий языки (долгое время, по свидетельству Бартольда, она оставалась для европейских читателей почти единственным источником сведений об этом узбекском владении) .

«Путешествие в Туркмению и Хиву» Муравьева могло служить характерным примером нового военного донесения, в котором задачи колонизации и действия экспедиционного отряда своеобразно сочетаются с научным описанием быта туземцев, их архитектуры, художественных памятников, обычаев, нарядов, легенд и пр. Города, крепости, дворцы, караван-сараи, бани, мечети, развалины, усыпальницы—все это описано Муравьевым с такой же тщательностью, как и уборы туркменских женщин или поэтические народные предания, связанные с древними сооружениями (например, о царь-девице Лютре, строительнице цитадели в Когнашаре, или дочери бакинского хана, построившей на берегу Каспийского моря Девичью башню). Не ограничиваясь путевыми наблюдениями, Муравьев предпринимает археологические раскопки, рассчитывая определить по найденным в кургане монетам «древность бывшего города». Описание путешествия «в прибрежную Туркмению» и в ханство Хивинское дополняется подробным историко-географическим и бытовым изучением восточных стран (монетная система, промышленность и торговля хивинцев, военное состояние ханства, нравы, вероисповедание, обычаи и просвещение узбеков и пр.). С большой степенью вероятия можно предполагать, что это ученое путешествие, пользовавшееся широкой известностью у нас и за границей, особенно в военных кругах, было известно Лермонтову и могло стимулировать его желание участвовать в новой Хивинской экспедиции. Личность ее инициатора, оренбургского военного губернатора В. А. Перовского, располагала к такому сотрудничеству.

Василий Алексеевич Перовский окончил курс в Московском университете, много читал, оставил обширные «Записки» и письма крупного историко-военного и географического значения (впоследствии при нем было впервые обследовано Аральское море). Перовский был другом Жуковского, знал Карамзина и Пушкина; впоследствии он привлек пристальное внимание Л. Н. Толстого, находившего, что «фигура Перовского одна может наполнить картину из времени 20-х годов» и намечавшего его одним из главных действующих лиц своего романа «Князь Федор Щетинин». В письмах конца 70-х годов Толстой сообщает: «У меня давно бродит

в голове план сочинения, местом действия которого должен быть Оренбургский край, а время—Перовского». Записками Перовского о 1812 г. Толстой пользовался в работе над «Войной и миром»[68].

Главной целью хивинского похода было обеспечение спокойствия и торговли в степных областях и смещение хивинского хана, но особая комиссия, состоявшая из вице-канцлера Нессельроде, военного министра Чернышева и самого Перовского, решила сохранять в тайне цель похода, назвав его научной экспедицией для исследования оазисов среднеазиатских пустынь. В походе Перовского приняли участие литераторы и ученые: несколько офицеров генерального штаба для геодезических и этнографических работ в Хиве, писатель В. И. Даль («Казак Луганский»), известный ориенталист В. В. Григорьев (в то время профессор восточных языков в Ришельевском лицее) и др.

Кампания эта, несомненно, открывала широкие возможности культурному слою тогдашнего русского офицерства изучить памятники древнего Хорезма, видевшего над собой господство Тимура и чингизидов, подчинившего себе некогда весь Иран, восточный берег Аравии и центральную область Азии (Мавераннахр). Какие широкие просторы истории, искусства, этнографии и восточной поэзии могли бы раскрыться здесь такому поэту, как Лермонтов!

«Хивинское ханство, вследствие новейших событий, особенно должно интересовать нас, русских»,—писали несколько позже «Отечественные Записки», печатая извлечения из книги Гельмерсена «Известия о Хиве, Бухаре и Коканде» (изданной на немецком языке). Хивинское ханство изображено здесь как «маленькое разбойническое государство», которое должно будить бдительность европейских держав. Этим как бы заранее оправдывались будущие военные экспедиции в Среднюю Азию[69].

План Лермонтова примкнуть к хивинскому походу Перовского остался неосуществленным, как и проекты поэта ехать в Мекку и Тегеран. Намечавшийся им стихотворный отдел «Восток» остался недописанным, путевого журнала по странам Передней Азии Лермонтов не оставил нам. Но какие-то черты военно-путевых записок имеются и в «Герое нашего времени», и в «Валерике», и в «Споре». В последнем стихотворении особенно ощущается та напряженная международная атмосфера 1839—1841 гг., когда по воспаленному «восточному вопросу» ежеминутно грозила разразиться война между крупнейшими европейскими державами.

IX. БАТАЛЬНАЯ ТЕМА В «СПОРЕ»

В знакомых Лермонтову «Orientales» уже предвещалось будущее значение «восточного вопроса» для всей европейской политики.

«Не только в литературной, но и в государственной жизни Запада вскоре, быть может, Восток призван сыграть свою роль,—писал Гюго в предисловии к своему сборнику.—Уже памятная война за освобождение Греции обратила на Восток взгляды всех народов; и вот теперь европейское равновесие готово сорваться: status quo западного мира, подгнившего и расползающегося, трещит со стороны Константинополя. Весь континент склоняется к Востоку. Мы будем свидетелями великих событий. Быть может, старое азиатское варварство не настолько лишено выдающихся личностей, как это полагает наша цивилизация».

Так определял в 1829 г. Гюго угрожающую шаткость европейского равновесия. Общие впечатления поэта от международной обстановки конца 20-х годов вызывались сложным и долголетним историческим процессом, принявшим к этому моменту весьма явственные очертания.

Первые десятилетия XIX в.—время заметного оживления «колониальных» интересов в политике крупнейших европейских держав. Это время борьбы Франции за Алжир, блокада которого началась в 1827 г. и которым Франция уже владела через двадцать лет от Марокко до Туниса (не лишено характерности, что свои «Ориенталии» Гюго первоначально предполагал назвать «Алжирские поэмы»—«Les Algériennes»); Англия, начиная с 1829 г., аннектирует юго-западное побережье Австралии, расширяет

В ГОСТЯХ У ЧАВЧАВАДЗЕ
Акварель неизвестного художника, 1830-е гг.
Литературный музей Грузии, Тбилиси

свои владения в Африке, сливает в единую колонию Британскую Гвиану (исследованную в 1835—1840 гг. Шомбруком). Царская Россия продолжает начатое еще в XVIII в. планомерное завоевание Кавказа, ведет борьбу за северные провинции Персии, приступает к первым наступлениям на Среднюю Азию. С конца XVIII в. идет колонизация Аляски, которая в 1821 г. объявляется владением России. Характерным документом эпохи остается составленный в 1828 г. Грибоедовым проект «нового хозяйственного и коммерческого общества по сю сторону Кавказа». Это подписанная им в Тифлисе 7 сентября 1828 г. «Записка об учреждении Российской Закавказской компании» «для заведения и усовершенствования в изобильных провинциях, по сю сторону Кавказа лежащих: виноделия, шелководства, хлопчатой бумаги, колониальных, красильных, аптекарских и других произведений»[70].

Знакомый Лермонтову Гамба начинает свое исследование прямым заявлением: «Западная Европа живо ощущает потребность в колониях; исходит эта нужда из самой организации обществ». Берега Средиземного и Черного морей были некогда покрыты колониями—египетскими, греческими, тирскими и карфагенскими... Галлы распространяли свои завоевания на Италию и Малую Азию, крестовые походы преследовали завоевательные цели, открытие Америки, Индии, мыса Доброй Надежды открыло морским державам пути к мировым рынкам. Только в начале XIX в. в Европе, и в частности во Франции, вместе с ростом народонаселения стала ощущаться настоятельная нужда в новом расширении прежних владений. На это, по свидетельству Гамбы, с неопровержимой убедительностью указывал Талейран. Франции необходимо достигнуть успехов ее соперницы Великобритании в деле овладения нужными ей территориями. Уравновесить мощь Англии можно лишь одним путем: сосредоточить торговлю Европы с Азией на Черном море, т. е. в случае морской войны иметь возможность сохранить торговые сношения между двумя древними частями света, как это было до открытия Америки и мыса Доброй Надежды. Отсюда исключительный интерес Гамбы к Черноморскому бассейну и ближней Азии. Стремясь наладить отношения Франции с русским правительством, Гамба воздерживается от недружелюбных отзывов о политике Петербурга, но все же отмечает, что «мощь России безраздельно тяготеет над Азией и европейской Турцией»[71].

Такое возбуждение международных интересов вокруг вопросов о расширении оборотов мировой торговли, о добывании новых ценностей в дальних странах, о караванных путях и восточных рынках, наконец, и о подчинении туземцев воле и планам завоевателей ощущается в предостережении Эльбруса своему южному соседу:

Берегись! сказал Казбеку
  Седовласый Шат:
Покорился человеку
  Ты недаром, брат!
Он настроит дымных келий
  По уступам гор:
В глубине твоих ущелий
  Загремит топор.
И железная лопата
  В каменную грудь,
Добывая медь и злато,
  Врежет страшный путь!
Уж проходят караваны
  Через те скалы,
Где носились лишь туманы
  Да цари-орлы.
Люди хитры! Хоть и труден
  Первый был скачок,
Берегися! многолюден
  И могуч Восток!

Девственная природа экзотических стран подчинена неумолимому топору и железной лопате колонизаторов. Неприступные снеговые хребты стали верблюжьими тропами.

В качестве русского военного и писателя Лермонтов был превосходно осведомлен об этих новых устремлениях мировой политики, которые привели в 30-х годах к резкому обострению взаимоотношений России с западными державами—Францией и особенно Англией. Это была еще

отдаленная, но уже грозная прелюдия будущей Крымской кампании. В русских военно-правительственных кругах было известно, что в глазах англичан «Персия представляла наибольшую важность для нас, как единственный будто бы путь в Индию...; вот причина той раздражительности, соперничества, наконец, всей политики Англии, которая тщетно усиливается (в 20-х годах) приобрести то же влияние в Тегеране, как и в Константинополе, тех щедрых субсидий, которые расточала она Персии во время ее частых войн с нами»[72]. Взаимоотношения европейских государств осложняются в 30-х годах «восточным кризисом»: борьбой мятежного египетского паши Мехмеда-Али со своим сувереном, султаном Махмудом. Лермонтов следил за этим восточным конфликтом, столь взволновавшим европейские кабинеты. В вариантах «Сказки для детей» (1839) имеются строки о Мехмеде-Али и позиции поощрявшего его французского правительства:

С Египтом новый сладил ли султан?
Что Тьер сказал—и что сказали Тьеру?

«Вопрос о Востоке, в последнее время занимавший и теперь еще более занимающий образованную Европу, обратил взоры всех на Египет—не как на мистическую страну чудес неразгаданных, но как на современного политического двигателя. Приближающееся, повидимому, решение этого вопроса заставляет европейские журналы говорить только о Египте и о его правителе, которого одни сравнивают с Махмудом, другие с Наполеоном, а иные называют просто неукротимым властолюбцем...»[73].

Публикуя переводную статью из английского журнала «Bibliotheca Britannica», посвященную характеристике «человека хитрого, но гениального»—египетского паши Мехмеда-Али, журнал Сенковского дает к статье «Египет в 1833 году» редакционную заметку о роли России в турецких событиях начала 30-х годов. «Один из пашалыков Турецкой империи, Египет—кто бы это подумал лет десять тому назад!—составляет теперь важнейший предмет политических соображений Европы. Только великодушие России спасло Оттоманскую державу от честолюбия властелина, утвердившего в нем ⟨в Египте⟩ свое владычество, и Европу от неминуемого и опасного потрясения. Кто из русских не пожелает узнать покороче характер и средства человека, дерзнувшего так недавно спорить о престоле Востока со своим законным государем и доставившего нам случай присовокупить к отечественной истории одну из прекраснейших черт прямоты и бескорыстия, одно из лестнейших доказательств славы российского оружия, когда присутствия 15.000 наших воинов было достаточно, чтоб остановить стремление завоевателя, страшнейшего, нежели как обыкновенно полагают?»[74].

Но когда 8 июля 1833 г. во дворце Ункиар-Искелесси был подписан оборонительный трактат между Россией и Турцией, предоставлявший Петербургу полное преобладание в Константинополе (вплоть до закрытия Дарданелл для военных судов всех держав, если бы Россия вела войну), Англия и Франция отказались признать этот договор. Вскоре Сенковский довольно открыто формулировал в своем журнале причины англорусского соперничества.

«Распространение российских владений с одной стороны и английских с другой естественным образом открыло новые виды для деятельности обеих держав, а превосходные Гереновы исследования о больших путях древней торговли пробудили и в ученом и политическом свете мысль

о возможности открыть их снова и оживить мертвую бездейственность тех стран, где процветали Вавилон, Тир, Бактрия и многочисленные города греческие. Два предмета подвергнуты были изысканиям и разбору: в России с жаром надежды на государственную пользу заговорили о способах учредить по сухому пути прямую торговлю между Астраханью и Индиею; в Англии, с горечью зависти к нашим успехам, стали рассматривать средства защиты Ост-Индских владений от вторжения тем же путем русского штыка. Тогда как барон Мейендорф, французский консул Гамба и здешняя коммерческая газета много писали в пользу и против первого вопроса, неотступное приближение победоносной армии, скачущей на верблюдах из глубины севера к берегам Гангеса, терзало беспрестанно воображение лондонских журналистов и политиков»[75]. Сенковский предлагает перейти от химерических «страхов» английских публицистов к реальным задачам русской политики: восстановлению прямого торгового пути между Европой и Индией через Среднюю Азию.

В конце 30-х годов положение еще резче обостряется из-за русского покровительства Персии в ее борьбе за «ключ к Индии»—Герат. Вспыхнувшая к этому времени с новой силой борьба султана Махмуда с его мятежным египетским вассалом Мехмедом-Али привела в 1839 г. Оттоманскую империю к катастрофе: турецкая армия была разбита, турецкий флот предался врагу, на престол султанов вступил шестнадцатилетний юноша. «Всю Европу охватило волнение. Еще никогда восточный вопрос не стоял перед ней в такой острой форме»[76].

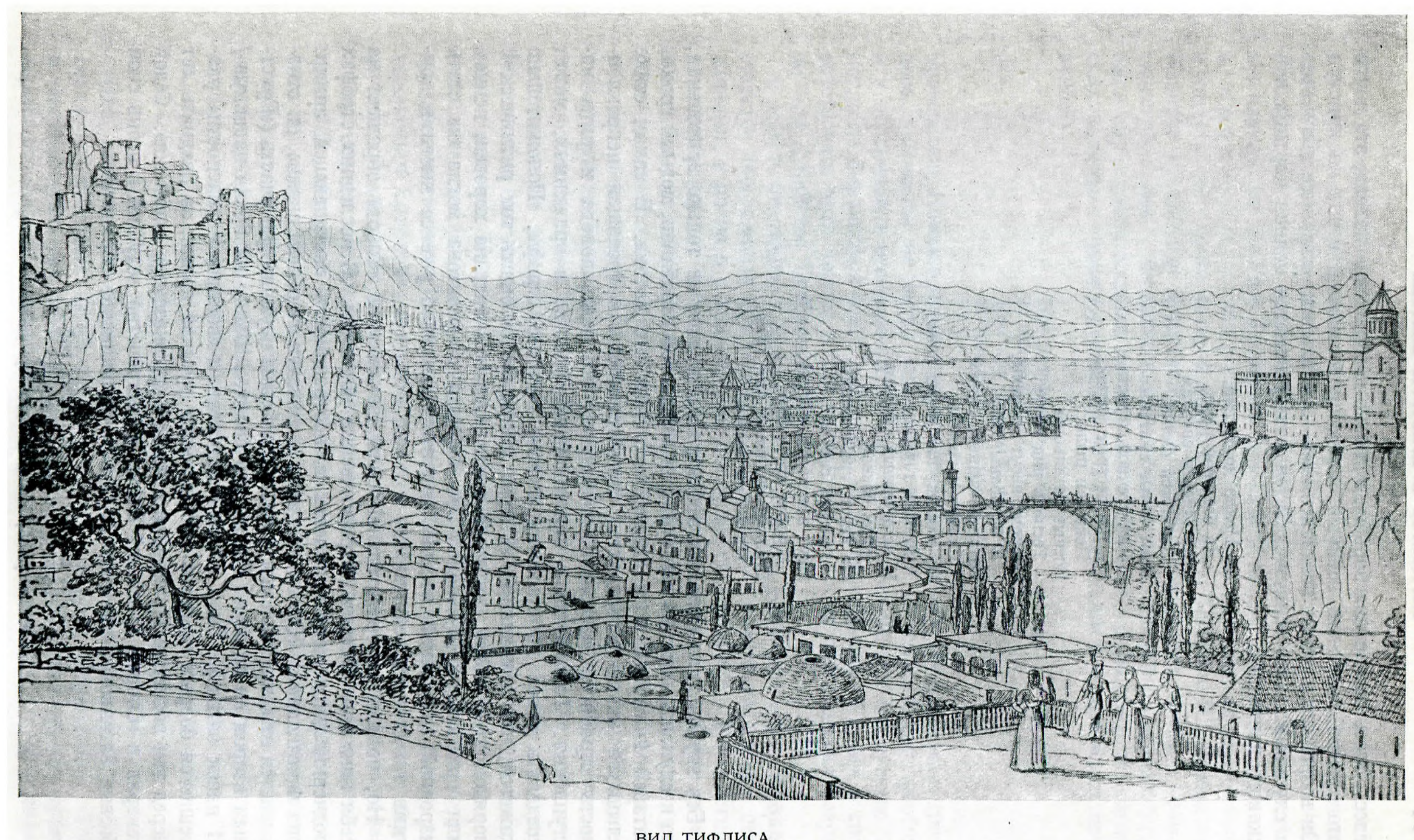
Опасаясь выступления России, английский и французский флоты появились в Дарданеллах. Опасность войны приобретала угрожающую реальность. В течение двух лет Европа стояла перед мировым пожаром. В «Отечественных Записках» 1839 г. (где был напечатан ряд значительнейших вещей Лермонтова) появляется патриотическое стихотворение Хомякова с грозными предсказаниями по адресу Британской империи:

И чтó же Рим? и где Монголы?
И, скрыв в груди предсмертный стон,
Кует бессильные крамолы,
Дрожа над бездной, Альбион[77].

Только 1/13 июля 1841 г. (т. е. накануне смерти Лермонтова) державы пришли, наконец, к соглашению в египетском вопросе и гарантировали нейтралитет проливов.

В такой напряженной предвоенной атмосфере создавался «Спор». Именно этим и объясняется не вполне обычный для Лермонтова воинствующий тон заключительной части стихотворения. Он перекликается отчасти с такими «патриотическими» строфами Лермонтова, как его стихотворение 1835 г. («Опять, народные витии, / За дело падшее Литвы / На славу гордую России / Опять шумя восстали вы...»). В «Споре» узорному «жанру» и солнечному пейзажу дремотного Востока противопоставлена развернутая картина движения русских войск. Достигнув середины своего построения, стихотворение переламывается на предостерегающей реплике «старого Шата» («Вот на Севере в тумане / Что-то видно, брат!»). Казбек, по его указанию, переводит свои взоры с юго-востока на северо-запад, где движется волна неуклонного наступления на его твердыни.

Здесь во всей силе ощущается Лермонтов-баталист, великий мастер «Бородина» и «Валерика». Трудно не отметить мастерство описания, достигающего исключительной силы в динамическом показе вооруженных



ВИД ТИФЛИСА

Рисунок пером Н. Чернецова, 1831 г.

Русский музей, Ленинград

масс. Здесь не картина борьбы, а только изображение похода; это почти-что музыка, почти-что военный марш, провожающий отряд на приступ. Он возвещается двумя впечатлениями—зрительным: «странное движенье», и слуховым: «звон и шум». Затем развертывается полная картина войскового движения:

От Урала до Дуная,
До большой реки,
Колыхаясь и сверкая
Движутся полки.
Веют белые султаны
Как степной ковыль,
Мчатся пестрые уланы,
Подымая пыль.
Боевые батальоны
Тесно в ряд идут;
Впереди несут знамены,
В барабаны бьют.
Батареи медным строем
Скачут и гремят,
И, дымясь, как перед боем,
Фитили горят.
И испытанный трудами
Бури боевой
Их ведет, грозя очами,
Генерал седой.
Идут все полки могучи,
Шумны как поток,
Страшно-медленны как тучи,
Прямо на восток.

Без звукоподражательных эффектов здесь дана не только зрительная, но и слуховая картина движущихся войск: бой барабанов, медный грохот батарей и глухой шум отдаленного людского потока. В самом стихе слышатся какая-то бодрость, стремительность и грозящая непреклонность стройного массового движения,—это темп похода и ритм наступления. Только поэт, принимавший участие в сражениях, может создавать такие по существу своему военные строфы. Положительно кажется, что декламация «Спора» могла бы сообщить тот ритмический порядок ходу войск, который достигается обыкновенно хоровым пением или оркестровой музыкой. Эта баллада Лермонтова могла бы стать народной солдатской песнью, как это произошло уже со многими другими его стихотворениями[78].

Но, помимо изобразительной силы, заключение «Спора» обращает на себя внимание и своим патриотическим подъемом. В последних строфах подчеркиваются непреклонность и неотразимость наступающей армии: она неисчислима, Казбек при виде ее охвачен «черными снами», он отказывается от сопротивления и принимает свою неумолимую участь («Грустным взором он окинул / Племя гор своих, / Шапку на̀ брови надвинул / И навек затих»). Спор горных массивов о «восточной опасности» разрешается бодрым военным наступлением русской армии, за двадцать лет перед тем воспетым Пушкиным в эпилоге «Кавказского пленника». Седой генерал в «Споре», грозящий очами и бестрепетно ведущий в огонь свои боевые батальоны, вызывает в памяти пушкинское обращение:

Но се—восток подъемлет вой...
Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ: идет Ермолов!

Образ знаменитого полководца чрезвычайно занимал Лермонтова, хотя и в несколько ином разрезе, чем Пушкина. Через два месяца после написания «Спора», отправляясь на свой последний поединок, Лермонтов рассказывал своему секунданту о двух задуманных им романах: один «из кавказской жизни с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, Персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране»[79]. Усмирение Кавказа Ермоловым представлялось Лермонтову захватывающей драматической темой. Историческая деятельность кавказского «проконсула» была ему хорошо знакома по военным преданиям. В лагерях, в кавказских походах Лермонтов слышал не мало рассказов о ермоловских временах:

Вот разговор о старине
В палатке ближней слышен мне:
Как при Ермолове ходили
В Чечню, в Аварию, к горам...

Завоеватель Кавказа правильно представлялся поэту неумолимым и грозным. «Ермолов не питал большого уважения к человечеству вообще и к персиянам в особенности; он их глубоко презирал, и это чувство не могло не выражаться в его действиях во время управления краем и способствовать хотя частью к той катастрофе, которая впоследствии разразилась» (убийство Грибоедова)[80].

В 1826 г. отношение к Ермолову в Петербурге резко меняется: «В министерстве иностранных дел упрекали его в крутых и жестких мерах с персиянами, а равно и с владетелями покоренных народов»[81]. Но в беглом военном портрете, набросанном Лермонтовым, наряду с грозной силой показана и мощь опытного и зоркого полководца, заслужившего ему почетное признание: «Начав военное образование в школе Суворова, из рук которого получил георгиевский крест, он окончил его у Кутузова и Барклай де Толли, при которых уже нередко являлся сам учителем. Кутузов очень любил его, особенно вначале, и оставил в нем следы своего воспитания не только военного, но и нравственного. Однажды, глядя с высоты на отступление французов и несущегося за ними, как гнев небесный, Ермолова, Кутузов с самодовольством указал на него многочисленной свите своей: „еще этому орлу я не даю полету“. Несколько раз потом он повторял: „Il vise au commandement des armées“»[82]. Некоторая героизация Ермолова, ведущего русскую армию на осуществление исторических заданий государства, ощущается и в последних строфах «Спора».

Она вполне соответствует финальной, патриотической патетике стихотворения, понятной на фоне весьма сложных международных событий того времени. Именно они актуализируют размышления Лермонтова о народах древнего Востока. Но и некоторые внутренние события николаевской России обращают его к аналогичным темам и вызывают глубокие отзвуки уже в его раннем творчестве.

X. «ИСПАНЦЫ» И ВЕЛИЖСКОЕ ДЕЛО

Один из восточных народов по высоте своей древней культуры и трагизму своих исторических судеб рано привлек внимание Лермонтова. Уже в шестнадцатилетнем возрасте ему удается замечательно передать драму еврейского народа в своей первой трагедии «Испанцы». К 30-м годам

и в России устанавливается точка зрения на современное еврейство как на живую связь с древним миром. Свою статью «Судьбы еврейского народа», напечатанную в «Библиотеке для Чтения» в 1835 г., Т. Грановский начинает словами одного английского ученого: «С удивлением и почтением смотрю я, говорит Ватсон, на народ еврейский, рассеянный по земной поверхности: я вижу в нем звено, которое соединяет нас с колыбелью рода человеческого».

Грановский в общих чертах излагает «чудную историю народа, который, утратив все условия отдельной народности, неизменно пронес через длинный ряд веков и переворотов свои религиозные верования, свой первобытный характер, свои предания о минувшем и надежды на будущее»[83].

Если такой сочувственный тон вполне понятен в статье молодого ученого, искушенного во всех новейших течениях исторической и философской мысли, он труднее объясним в первом произведении шестнадцатилетнего поэта, выросшего в дворянской среде. А между тем в «Испанцах» Лермонтова уже резко противопоставлены жестокая среда испанских грандов и инквизиторов высокому гуманизму и моральной озабоченности затравленного еврейства.

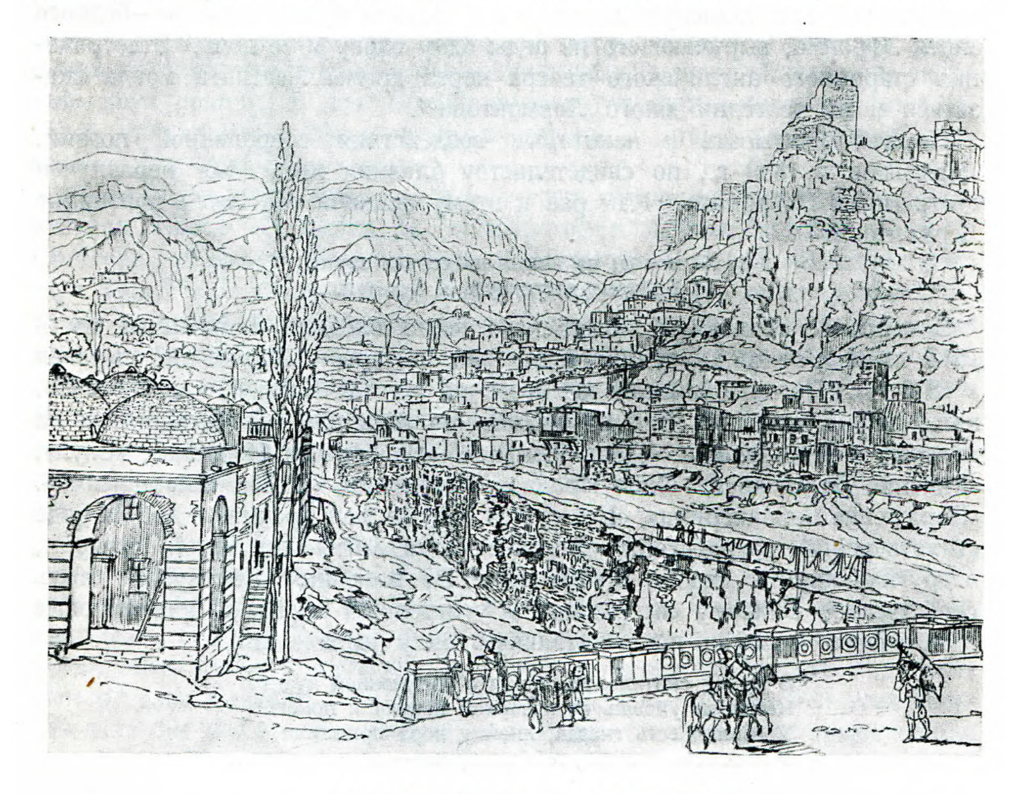
Начинающий поэт обратился к необычной в тогдашней русской поэзии большой и драматической теме — о характере и судьбах еврейского народа. И не только выбор этой темы, но и самая разработка ее у Лермонтова должна быть признана необычной: в «Испанцах», а несколько позже в балладе 1832 г. («Куда так проворно, еврейка младая...»), в «Еврейской мелодии», в «Ветке Палестины», в некоторых других стихотворениях молодой поэт высказывает свое глубокое сочувствие к «бедным сынам Солима» (по его собственному выражению). Эти неожиданные ноты симпатии и заступничества, свидетельствующие о подлинной человечности его дарования, поднимают ряд вопросов, до сих пор не поставленных в лермонтовской литературе. Откуда шли эти симпатии питомца усадеб, а затем и гвардейской школы, к мало знакомому ему народу? Где почерпнул он основные сведения о его истории, воззрениях и нравах? Кто подсказал или навеял ему разрешение возникшей перед ним исторической и моральной проблемы в том духе справедливости и правды, которым дышит уже его первая юношеская трагедия?

Здесь прежде всего естественно обратиться к художественной литературе и, в частности, к созданиям эпохи Просвещения. Вопрос о влиянии Лессинга на Лермонтова («Натан Мудрый», «Эмилия Галотти») обстоятельно разработан исследованиями, но еще не исчерпан. В лермонтовской литературе не отмечена некоторая близость «Испанцев» к первому драматическому произведению Лессинга «Die Juden» («Евреи»), написанному в 1749 г., когда ее автору едва минуло двадцать лет; уже по типу своего заглавия пьеса эта напоминает юношескую трагедию Лермонтова (которая по существу своей идеи и темы должна была бы тоже называться скорее «Евреи», чем «Испанцы»). В драме Лессинга имеется эпизод спасения богатого барона от разбойников неизвестным путешественником, который оказывается евреем; среди всеобщей вражды к еврейству всех окружающих его, в том числе и самого барона, путешественник оказывается единственным благородным человеком, способным на самопожертвование. В духе идей просветительной философии Лессинг устами своего героя протестует против такого порядка вещей, «когда со стороны одной нации преследование другой считается религиозным

догматом и чуть ли не заслугой...». Он высказывает ряд воззрений, полных широкой терпимости по вопросу о браках между евреями и христианами. Мотив этот довольно отчетливо звучит и в трагедии Лермонтова: «Еврейка у тебя целует руку, испанец!»,—обращается к Фернандо полюбившая его девушка Ноэми. Весьма характерен их диалог: «Я буду для тебя сестрой».—«Ты для меня сестрой не будешь!..».

— Зачем же отвергать так своенравно
Того, кому ты можешь вверить горесть
Души твоей—у ж е л ь р а з л и ч ь е в е р ы?

Та же тревога и в ее расспросах старой Сары: «Любила ль ты, как я? любила ль чужеземца? Любила ль христианина?..». Тема эта со всей



ВИД МИНЕРАЛЬНЫХ БАНЬ В ТИФЛИСЕ
Рисунок пером Н. Чернецова, 1830 г.
Русский музей, Ленинград

силой прозвучала через два года в превосходной балладе Лермонтова о трагедии еврейской девушки:

Отец мой сказал, что закон Моисея
Любить запрещает тебя.
Мой друг, я внимала отцу, не бледнея,
Затем, что внимала любя.

Одна эта строфа с ее глубокими перспективами национальной и личной трагедии уже свидетельствует о гениальности ее автора.

Следует отметить также, что драмы Лессинга примыкали в своей основной тенденции к некоторым образам английской драматургии. Уже современники Шекспира Бомонт и Флетчер вывели в одной из своих

комедий еврея Забулона, заявляющего: «Мы люди, и так же как и вы, питаем сострадание к тем, которые достойны его». В XVIII в. Ричард Кемберлэнд выводит в своей комедии «Жид» еврея Шеву, бежавшего из Португалии от инквизиции; он живет впроголодь и раздает все свои деньги бедным. «Что может еврей ответить, если христианину угодно его обидеть?» — формулирует он свое философское отношение к оскорбительным и «жестоким кличкам». С таким же сочувствием в другой пьесе Кемберлэнда «Жид из Могадора» изображен еврей Нахаб, отдающий все свои деньги на выкуп пленных из Марокко; для него равны христиане, мусульмане и евреи. Другой английский драматург XVIII в., Дибдин, изображает в пьесе «Еврей и доктор» выходца из голландского гетто, который воспитывает христианскую девочку, а в «Школе предрассудков»—бедного еврея Эфраима, выручающего из беды одну вдову и ее дочь. Эта традиция старинного английского театра через драмы Лессинга могла сказаться и на трагедии юного Лермонтова[84].

Следует учитывать и некоторые воздействия современной поэзии. Лермонтов в 1830 г., по свидетельству близких лиц, «был неразлучен с огромным Байроном». Как раз к этому времени относится признание Лермонтова:

Я молод; но кипят на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел...

В собрание сочинений английского поэта входили написанные им в 1814 г. «Еврейские мелодии» (одну из которых Лермонтов перевел в 1836 г.). По предложению композитора Натана Байрон, как известно, написал ряд стихотворений на библейские темы для переложения их на музыку; в цикл вошли: «Дочь Иевфая», «На берегах Иордана», «Саул», «Видение Балтасара», «Плач Ирода о Мариамне», «У вод Вавилонских», «Поражение Сеннахерима», «Все суета», «Душа моя мрачна» и др. В ряде стихотворений разработаны трагические моменты еврейской истории, в других—лирика скорби и отчаяния. Во всех них чувствуется столь свойственное Байрону сострадание к угнетенным народам, принимающее в некоторых строфах исключительную силу выражения:

О племя скитальцев, народ с удрученной душою!
Когда ты уйдешь от позорной неволи к покою?
У горлиц есть гнезда, лисицу нора приютила,
У всех есть отчизна, тебе же приют—лишь могила...

На этот мотив написан монолог лермонтовского Фернандо:

У волка есть берлога, и гнездо у птицы—
Есть у жида пристанище;—
И я имел одно—могилу!—...

Байрон широко вводил в свои стихи древний термин Солим, под которым подразумевался Иерусалим: «Разрушен храм; Солима трон поруган...»; «И хоть плачет Солим за меня, / Не смущайся, будь твердый судья...»; «Как враг разъяренный, по стогнам Солима...». Лермонтов ввел этот термин в русскую поэзию в своих ранних «Еврейских мелодиях» и в знаменитой «Ветке Палестины»:

Когда листы твои сплетали
Солима бедные сыны...

Как раз в 1830 г., в духе байроновских библейских мотивов, Лермонтов пишет свою первую «Еврейскую мелодию»:

Плачь, Израиль! о, плачь!—твой Солим опустел!...
Начуже в раздольи печально житьё...

«Неразлучный с Байроном», Лермонтов мог проникнуться горячей симпатией английского поэта к народу, лишенному в то время равноправия даже в «либеральной» Англии. Знакомый с биографией творца «Корсара», Лермонтов мог знать, что Байрон выступил защитником еврейства в своей знаменитой речи 1812 г. в палате лордов и что в творчестве своем он постоянно отмечал непоколебимую стойкость евреев в их тяжких несчастиях. Все это могло оказать свое воздействие на создание первых трагических образов Лермонтова, в которых не перестает звучать, как и у Байрона, сквозь поэтическую защиту древнего народа тревога за его современную участь.

Между тем изучение лермонтовского байронизма в «Испанцах» ограничивалось до сих пор текстуальным сопоставлением «Еврейских мелодий» двух поэтов. В поисках источников трагедии внимание исследователей направлялось здесь преимущественно в сторону старинной драматургии и отчасти романа.

Помимо Лессинга, среди литературных источников «Испанцев» были названы также «Разбойники», «Коварство и любовь» и «Дон Карлос» Шиллера, «Айвенго» Вальтер-Скотта, «Тартюф» Мольера, «Эрнани» Виктора Гюго[85]. В пьесе готовы были видеть «пеструю мозаику заимствований из выдающихся западно-европейских образцов». Но общественная среда, в которой зародилась и создавалась первая драматическая поэма Лермонтова, еще не была принята во внимание его исследователями. Между тем драма шестнадцатилетнего поэта была тесно связана с современной жизнью и уже являлась в своеобразном плане романтической трагедии живым отголоском на борьбу и жестокую неправду окружавшей его среды.

Лермонтов был восьмилетним мальчиком, когда возникло знаменитое в свое время «ритуальное» дело об убийстве в городе Велиже Витебской губернии «малолетнего Федора Иванова». Но он был уже автором «Измаил-бея», «Хаджи Абрека», «Вадима» и четвертой редакции «Демона», когда этот процесс, наконец, завершился—через двенадцать лет после своего возникновения—в январе 1835 г. полным оправданием всех обвиненных. Не все из них, правда, дождались такой полной реабилитации от взведенных на них обвинений, не все дожили до этого последнего и окончательного решения Государственного совета—несколько арестованных умерло в тюрьме. Но и остальные, дождавшиеся освобождения после долгих лет заточения, вышли на свободу непоправимо надломленными пережитой трагедией.

Напомним основные моменты этого громкого в свое время дела. Оно возникло весной 1823 г., когда произошла обычная в таких случаях инсценировка ритуального убийства: малолетний сын велижского солдата был найден за городом без признаков жизни, «чем-то в нескольких местах пронзенным». Последовали гадания какой-то пьяной и распутной нищенки Марьи Терентьевой и «больной девки» Еремеевой, вполне совпавшие с заявлениями тетки убитого—местной мещанки, что «по всем замечаниям в пронзении племянника доказывается, что загублен евреями». Этого было достаточно, чтобы следственные власти предали суду несколько еврейских семейств—Аронсонов, Берлинов и Цетлинов. Несмотря на грубое нарушение следственных правил и полное отсутствие правовых

гарантий, беззащитные евреи были все же освобождены поветовым судом от взыскания, но двое из них оставлены при этом в «сильном подозрении», а остальные «в сомнении». Витебский главный суд, куда перешло дело, постановил освободить евреев «от всякого подозрения», а Марью Терентьеву «за ворожбу и блудное житье» приговорить к церковному покаянию. Дело было прекращено.

Но осенью 1825 г. Александр I, совершая свое последнее путешествие, проезжал через Велиж и на жалобу «вдовы-солдатки» Терентьевой, обвинявшей евреев в умерщвлении ее сына, приказал произвести строжайшее расследование. В дело вступили ставленник Аракчеева, белорусский генерал-губернатор Хованский, чиновник по особым поручениям при генерал-губернаторе Страхов («злой гений велижской драмы, веривший в кровавый миф») и несколько позже флигель-адъютант полковник П. Шкурин. Все они были настроены против евреев. Началась жестокая антисемитская агитация с помощью сапожника Азадкевича, священника Петрашкевича и учителя Петрицы. Обвинение чудовищно разрасталось, начинались ссылки на старинные аналогичные процессы, всевозможные несуществующие еврейские книги о кровопролитии, последовало возбуждение новых доносов и ложных показаний, полных противоречий и явной бессмыслицы. Из частного обвинения нескольких велижских евреев дело принимало официальный характер осуждения целого народа, учение которого якобы требует «невинной крови». Чтобы лишить велижских подсудимых всякой возможности защищаться, Страхов и кн. Хованский выступили с «всеподданнейшим докладом», пытающимся доказать, что обвинение в ритуальных преступлениях может быть предъявлено ко всем евреям и что велижское событие представляет собой «преступление, содеянное евреями по требованию их религии».

Такие религиозно-националистические тенденции придавали велижскому делу особенную остроту и сообщали открывшейся травле еврейства исключительную напряженность. В 1823 г., когда возникло это мрачное дело, еще «не прошло пятидесяти лет, как, по первому разделу Польши, город Велиж из-под польского владычества перешел к России. Воинствующий католицизм еще не успел здесь окончательно сдать своих позиций, православное благочестие (по официальной тогдашней терминологии), несмотря на то,— а, может быть, и вследствие того,—что насаждалось очень твердой рукой, не успело еще завладеть сердцами только-что присоединенного христианского населения. Очень слабо выдерживавшая эту двустороннюю атаку, уния, которую поголовно исповедывали все почти так называемые „коренные“ местные жители, делала последние отчаянные попытки к самообороне, главным образом, в сторону официального православия, постепенно, однако, сглаживая последние грани, отделявшие ее от Рима. От острого столкновения этих враждующих сил неизбежно должна была родиться искра. И, упав на благодарную, хорошо разработанную почву вековой злобы и ненависти к тем, которые стояли совершенно в стороне от всего этого спора и менее всего заинтересованы были в его исходе, искра эта очень скоро разгорелась в яркое кровавое зарево. Евреи были первыми брошены на тот костер, которым побежденные вздумали задержать наступление победителя... Но и побеждавшие, и побежденные делали одну и ту же работу: с одинаковой ревностью и те и другие подбрасывали в огонь все то, что могло бы давать ему новую пищу, что должно было разжечь его во всееврейское пожарище.

Каждый давал то, что мог. Воинствующий католицизм принес сюда свой тонкий политический расчет, уния отдала сюда накопленный за два столетия в темных народных массах невежественный и злобный фанатизм измученного, полуголодного „быдла"; официальная, ложно понятая в административных низах пропаганда господствующего „благочестия" выгрузила тут весь несложный багаж своего полицейски-крепостнического правосознания. И двенадцать лет кровавый отблеск зажженного соединенными усилиями пожарища озарял ярким пламенем перед лицом всего мира всю глубину еврейского бесправия, всю безнадежность борьбы

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ИСПАНЦАМ"
Рисунок Ю. Оболенской, 1939 г.
Литературный музей, Москва

с прочно въевшимся в сознание широких масс бездушным кровавым призраком»[86].

Такая подлинно историческая трагедия разыгрывалась в маленьком провинциальном городке Российской империи в 20-х годах прошлого столетия. Различные этапы «велижской драмы», как ее называли впоследствии, живо занимали общественное окружение Лермонтова. Известие о процессе нашло широкий отклик в губернских бюрократических сферах, а когда аналогичные дела возникли тогда же в Гродно и Вильне,—«известие о том, что евреи привлечены к ответу, быстро распространилось в народной массе». Велижский процесс вызвал интерес и за границей. Официальная записка об этом деле была переведена на еврейский язык и впоследствии издана в Лейпциге[87]. Наконец, по участию в рассмотрении этого сложнейшего дела некоторых знакомых и родственников Лермонтова можно заключить, что юноше-поэту оно было хорошо знакомо.

Сыгравшая столь заметную роль в биографии Лермонтова Е. А. Сушкова сообщает в своих «Записках», что в конце января 1829 г. дядя ее, Николай Сергеевич Беклешов, был командирован в Витебскую губернию «производить следствие об убиении жидами христианского ребенка»[88]. Николай Сергеевич Беклешов, служивший в кавалергардах, был с 1819 г. мужем Марьи Васильевны Сушковой (родной тетки «лермонтовской» Екатерины Александровны Сушковой). Он пользовался уважением и доверием товарищей и общества—кавалергарды избрали его полковым казначеем; в 20-х годах он был уездным предводителем дворянства, в 40-х годах—губернским. У него было довольно почетное военное прошлое—он совершил в 1813 г. поход в Париж и участвовал в сражениях под Кульмом и Фершампенуазом. В 1830 г. он внес крупное пожертвование в фонд «богоугодных заведений»[89]. Это был, по характеристике его племянницы, «человек до невероятности застенчивый и неразговорчивый», отличавшийся большой добротой и совершенной бесхарактерностью. Этим в значительной степени объясняется и его позиция в велижском деле. Он вступил в процесс уже на шестом году следствия. К этому времени безобразия и полный произвол следователей вызвали «высочайшее» повеление командировать в Велиж надежного чиновника для проверки действий следственной комиссии; министр юстиции остановил свой выбор на статском советнике Н. С. Беклешове как на одном из наиболее культурных и порядочных чиновников. «И именно благодаря присутствию Беклешова, надо думать, в протокол стали заноситься заявления евреев, бросавшие тень на действия комиссии»[90]. Впрочем, судя по материалам дела, Беклешов, по своей бесхарактерности, вскоре стал послушным орудием в руках Хованского. Во всяком случае это был один из главных следователей процесса, и все обстоятельства этого громкого дела были, несомненно, хорошо известны членам его семьи.

Вскоре—в сентябре 1829 г.—и сама Екатерина Александровна Сушкова, в то время семнадцатилетняя девица, отправилась со своей теткой и воспитательницей Марьей Васильевной Беклешовой в Велиж, где они пробыли до конца декабря. Это был как раз момент высшего напряжения процесса. 5 августа 1829 г. начальник императорского штаба извещал Хованского об опасении своего шефа, «что комиссия, увлеченная своим усердием и некоторым предубеждением против евреев, действует пристрастно и длит без пользы дело». Хованскому предлагалось представить свое мнение «о причинах, кои он имеет полагать, что преступление, евреям приписываемое, действительно учинено». 2 октября 1829 г. Хованский отправил «на высочайшее имя» обширную записку, составленную, по его поручению, Н. Беклешовым. Несколько десятков оговоренных евреев в это время томилось уже четвертый год в велижском остроге.

Е. А. Сушкова вращалась в самой гуще толков и обсуждений столь громкого дела. Обратимся к ее «Запискам». «Тетка ⟨М. В. Беклешова⟩, взяв меня с собою в Велиж, имела в виду жениха, флигель-адъютанта Шкурина. Он вместе с дядей ⟨Н. С. Беклешовым⟩ производил следствие над жидами. Как на зло Шкурин влюбился в меня, а мне он очень, очень не понравился, но в Велиже он был единственный порядочный кавалер, и я очень благосклонно с ним разговаривала» и пр. Независимо от мотивов, воздадим должное чутью девушки, которой так не понравился петербургский карьерист, всячески пытавшийся доказать мнимые преступления евреев.

Другим поклонником Сушковой был князь А. Друцкой-Соколинский, исправник велижского нижнего земского суда, также близко осведомленный во всех обстоятельствах дела (он принимал ближайшее участие в расследовании ритуального убийства). Вне всякого сомнения, молодую девицу интересовали танцы и цветы несравненно больше «следствия над жидами». Но также несомненно, что она постоянно слышала об этом деле от всех окружающих, а при своем уме, впечатлительности, начитанности и даже оказавшихся впоследствии литературных способностях не могла вполне безразлично отнестись к этому жестокому делу.

Через три-четыре месяца после отъезда из Велижа Е. А. Сушкова познакомилась с Лермонтовым. Дядя ее, Беклешов, продолжал в это время следствие в Велиже, куда снова отправилась и тетка Марья Васильевна, оставив свою воспитанницу на попечении московской сестры. Дело о «ритуальном» убийстве продолжало оставаться главной заботой семьи Беклешовых, естественно возбуждая интерес в среде московских родственников, т. е. Прасковьи Васильевны Сушковой и ее близких знакомых—Верещагиных, Столыпиных и Арсеньевых.

Бабушка Лермонтова, Е. А. Арсеньева, находилась в ближайшем свойстве с видным государственным деятелем александровского времени—адмиралом Н. С. Мордвиновым, который сыграл важнейшую роль в разоблачении велижской инсценировки. Родной брат Е. А. Арсеньевой, обер-прокурор сената А. А. Столыпин (скончавшийся в 1825 г.), был женат на дочери Н. С. Мордвинова Вере Николаевне, которой посвящено стихотворение Рылеева «Не отравляй души тоскою»; оно заканчивалось хвалебным афоризмом, обращенным к молодому поколению семьи: «знайте: им отец Столыпин, дед Мордвинов». Учившийся в Англии, Н. С. Мордвинов был последователем Адама Смита и Бентама, сторонником политического либерализма, единомышленником Сперанского; несмотря на отсталость его взглядов на крестьянский вопрос, он пользовался широкой популярностью в передовых кругах дворянского общества за смелость и прямоту своих высказываний; в верховном суде над декабристами единственный голос против смертной казни был подан Мордвиновым; в политической атмосфере 1826 г. такое поведение свидетельствует об исключительном мужестве и стойкости. Пушкин считал, что «Мордвинов заключает в себе одном всю русскую оппозицию». В стихотворном посвящении этому «новому Долгорукому» Пушкин приветствует его за «мощный труд» и высокую справедливость:

Вдовицы бедный лепт, и дань сибирских руд
Равно священны пред тобою.

В кругах декабристов решено было передать после переворота верховную власть Мордвинову и Сперанскому. Неудивительно, что отдельное издание «Дум», вышедшее в 1825 г., было посвящено Рылеевым этому российскому «Аристиду» и «Цицерону», которому поэт незадолго перед тем посвятил оду «Гражданское мужество» («Кто этот дивный великан...»). Наряду с такими блестящими стихами, прославляющими Мордвинова, следует отметить еще одну малоизвестную похвалу ему. Когда велижские евреи вышли из заточения, они ввели в свою молитву, прославляющую патриархов и пророков, дополнительный стих: «W'gam Mordwinow sochur ltow...» («И да будет Мордвинов помянут к добру»). Эта смиренная похвала может сохраниться среди других почетных званий славного адмирала как память об одном из его самых благородных дел.

Свойственное Мордвинову стремление к справедливости побудило его выступить на защиту велижских евреев, а вместе с ними и всей еврейской нации от ложных кровавых наветов. В противовес высокопоставленным фанатикам, усиленно занимавшимся подтасовкой фактов и фальсифицированием улик и свидетельских показаний, Мордвинов в 1827 г. представил Николаю I записку велижских евреев, обратившихся к нему за помощью и поддержкой. В этой записке излагался весь ход мрачнейшего процесса и сообщалось о таких закулисных фактах, как трагическая смерть в кандалах заключенного подростка, арест которого поражал своим произволом и бессмысленностью. После этого выступления Мордвинова Николай I оказался вынужденным послать одного из своих флигель-адъютантов «для смотрения за порядком следствия», но выбор оказался неудачным, и полковник Шкурин (о котором пишет в своих воспоминаниях Е. А. Сушкова) полностью солидаризировался с чиновными и сановными антисемитами, руководившими до него ходом следствия. Между тем Мордвинов, владевший имением вблизи Велижа и хорошо знавший характер и нравы местных евреев, продолжал настаивать на их полной невиновности, стремясь ввести этот безобразный и преступный процесс в рамки законности.

Но выполнить такое задание Мордвинову удалось лишь к самому концу процесса—в 1834 г., когда дело поступило на рассмотрение в Государственный совет; в качестве председателя департамента гражданских и духовных дел Государственного совета Мордвинов со всей категоричностью заявил, что «евреи пали жертвою заговора, жертвою омраченных предубеждением и ожесточенных фанатизмом следователей с кн. Хованским во главе».

По свидетельству биографа Мордвинова, он «подал в Государственный совет замечательный реферат от департамента гражданских дел, составленный им самим, по делу о велижских евреях, обвиненных в умерщвлении христианских детей... Мордвинов не допускает даже мысли о возможности подобного преступления, а происхождение самого обвинения он объясняет отчасти корыстною целью, отчасти религиозным фанатизмом. В заключение же своего мнения он ходатайствует не только об освобождении подсудимых, но даже о вознаграждении их, как потерпевших убытки, а доносительниц предлагает сослать в Сибирь, чтобы устранить таким образом на будущее время самую возможность подобных обвинений»[91].

«При настоящем состоянии просвещения,—писал в своей записке Мордвинов,—дело сие не долженствовало бы входить в круг предметов судебного рассмотрения, но как по оному подвергнуты тюремному заключению 42 человека евреев разного пола и возраста, а притом оное является в таком свойстве, в каком подобных не представляет и древняя судебная практика, то гражданский департамент вменил себе в обязанность рассмотреть все обстоятельства оного с подробностью и полным вниманием, дабы таким образом положить конец предубеждению, наносящему укоризну просвещенному веку»[92].

Приведя целый ряд обстоятельств, рисовавших действительную картину навета, Мордвинов пришел к твердому заключению, что «обвинение евреев в ужасных преступлениях имело источником злобу и предубеждение и было ведено под каким-то сильным влиянием, во всех движениях дела обнаруживающимся».

Записка Мордвинова сыграла решающую роль. Общее собрание Государственного совета стало на точку зрения Мордвинова, подчеркнув, что в докладах Хованского «древнее против евреев предубеждение решительно уже признается достоверным и принимается в основу всего мнения»[93]. Государственный совет постановил: «евреев-подсудимых от суда и следствия освободить; доносчиц-христианок — крестьянку Терентьеву, солдатку Максимову и шляхтянку Козловскую —

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ИСПАНЦАМ“
Рисунок Г. Петрова, 1940 г.
Собственность художника, Ленинград

сослать в Сибирь на поселение». Так как общее собрание отвергло постановление департамента гражданских и духовных дел о вознаграждении невинно томившихся в темнице евреев, то Мордвинов внес в протокол особое заявление, в котором доказывал, что «правительство, карающее виновных, обязано вознаграждать невинных»[94].

Роль и позиция Мордвинова в велижском процессе, определившиеся уже в 1827 г., были хорошо известны в кругах тогдашнего общества

и не могли не вызывать особого интереса в ближайшей родственной среде, к которой принадлежали Е. А. Столыпина и Е. А. Арсеньева. «Николай Семенович Мордвинов, воспетый русскими поэтами, был для Лермонтова просто „дедушкой Мордвиновым“. Столыпины его любили и уважали. А Елизавета Алексеевна всякий раз, когда бывала в Петербурге, по-домашнему навещала старого графа и очень дорожила этой родственной связью. Через Мордвинова впоследствии хлопотала она о Лермонтове, когда за стихи на смерть Пушкина он был выслан на Кавказ. (Н. С. Мордвинова неоднократно упоминает Е. А. Арсеньева в письмах ее к П. А. Крюковой за 1834—1837 годы.)»[95].

Летом 1830 г. Екатерина Александровна Сушкова постоянно посещала подмосковное имение Е. Столыпиной Середниково, где гостила с внуком Мишелем Елизавета Алексеевна Арсеньева (невестка хозяйки). В эту среду, где дело о велижских евреях могло привлекать особое внимание по участию в нем близкого родственника Мордвинова, через Е. А. Сушкову, естественно, проникали последние известия о ходе процесса, который в это время задерживал в Велиже ее воспитателей Беклешовых.

Как раз к лету 1830 г. относятся первые наброски к трагедии «Испанцы»[96]. Тогда же были написаны Лермонтовым замечательные строфы, смысл которых раскрывается лишь на фоне подлинных событий эпохи:

Плачь! плачь! Израиля народ,
Ты потерял звезду свою;
Она вторично не взойдет—
И будет мрак в земном краю;
По крайней мере есть *один*,
Который все с ней потерял;
Без дум, без чувств среди долин
Он тень следов ее искал!..

Мы не обладаем возможностью точно определить, что́ именно знал Лермонтов из велижского следствия, какие факты и обстоятельства этого сложного процесса дошли до его сведения, какое освещение они получили в толках его ближайшего окружения. Но мы не сомневаемся в том, что чуткому сознанию начинающего поэта здесь впервые во всей глубине раскрылся тот мир ужасающих страданий, в какой были ввергнуты ни в чем не повинные люди, и что именно эта бесчеловечная жестокость, официально осуществлявшаяся в николаевской России, пробудила в шестнадцатилетнем Лермонтове то чувство высшей справедливости, которое с такой юной горячностью и силой протеста сказалось в его первой трагедии.

Нам остается поэтому наметить главное направление и обрисовать руководящих деятелей велижского процесса, чтобы лучше понять основные темы и центральных героев «Испанцев». Здесь важны не отдельные соответствия или частные совпадения старинного следствия с драматической поэмой, а та общая атмосфера мук и скорби, организованной неправды и всенародной обреченности, которая раскрылась в русской действительности той поры и могла сообщить тон глубокой безнадежности первой трагедии Лермонтова.

С одной стороны, жестокое беззаконие всевластных и безответственных чиновников, с другой—невиданная мука и героическая стойкость безвинных жертв этой смертельной травли. «Велижские евреи пали жертвою заговора,—сообщает в своем исследовании об этом деле Ю. Гессен.—

Над трупом несчастного ребенка составился молчаливый союз врагов евреев. До нас дошли лишь несколько имен, но и по ним видно, как суеверие, жестокость и злоба сплотили воедино людей разнообразного служебного положения, различных общественных классов»—от пьяного сапожника до генерал-губернатора трех губерний[97].

Душой же этого сплоченного заговора был ближайший сотрудник кн. Хованского, Страхов. Именно он подвергал евреев, по словам старинного судопроизводства, «разным истязаниям и угнетениям». Так, в ночь с 18 на 19 ноября 1826 г. прохожие слышали доносившиеся из дома следователя «чрезвычайные вопли и ужасные стоны»; оставшиеся на свободе родственники арестованных решились обратиться с жалобой в сенат. Как выяснилось вскоре, «Страхов противозаконно заковал в кандалы евреев сейчас же по взятии их под стражу», не сделав исключения даже для тяжело больных; одного из больных он «содержал в самом изнурительном месте, а сначала и в кандалах, от чего тот лишился жизни». Согласно записке, поданной евреями Мордвинову, «жертвы невинные томятся в оковах и даже так, что не только в жесточайших своих болезнях, но и в последние минуты своей жизни не имеют от оных освобождения; один ужас и отчаяние остались им в удел и мучительные пытки владеют их сердцами. Сострадание не имеет места в сердце ожесточенного следователя, он неумолим и человечество перед ним—ничто».

Некоторые факты, приведенные в записке, указывают на возмутительные насилия, чинимые Страховым над арестованными женщинами: «несколько времени он содержит в своей комнате молодую, отвлеченную от мужа евреянку, дочь витебского еврея Зейлика Зейликсона... ни единая из женщин к ней не допускается, он сам ⟨состоит⟩ ее стражею и никто не известен о приготовленной ей участи».

«Из числа же одержимых болезнью,—повествует далее записка, представленная Мордвинову,—Янкель Гирш Аронсон, бывший во время несчастного происшествия не более 13 или 14 лет отроду, приближался к минутам смерти; просили следователя облегчить наложенные на него оковы, ибо он и без них не был подвижен с места; умоляли его дозволить ему исполнить долг покаяния, неотъемлемый даже и в самых грубых нациях от подсудимых, и допустить по крайней мере родную его мать принять последний вздох измученного ее сына, но никакие убеждения, ни слезы родственников, ни даже самое отчаяние раздираемой прискорбием матери не были сильны тронуть следователя: он ничего не дозволил, велел прогнать с жестокостью мать и родственников, и злополучный Янкель 21 апреля скончался, заключенный в оковах, как изверг природы и убийца жесточайший. Сей самой участи ожидают и другие, чрезвычайною болезнью одержимые».

Невольно вспоминаются негодующие строки из лермонтовской драмы:

И люди заставляют демонов краснеть
Коварством и любовью к злу!..

По словам Фернандо, благородные испанцы особенно беспощадны к иноверцам: если только «нет креста на шее бедняка», он обречен на погибель.

Но такая обреченность не могла поколебать решимости велижских подсудимых не принять на себя вины даже для спасения жизни. Так, один из них—Ицка Нахимовский, измученный пребыванием в тюрьме,

разоренный, с совершенно расшатанным здоровьем, говорил на допросе грозному Шкурину, что у него, Нахимовского, остались три вещи в полном здравии—память, язык и душа: «память его будет помнить, язык будет говорить, душа чувствовать правду о пережитых обидах и мучениях», ибо эта правда послужит спасению множества людей—быть может, всего его народа.

Такую же полную достоинства и благородства позицию занял и другой арестованный—бедный «меламед» Хаим Хрипун; согласно его показанию, «он просит бога, чтоб Марья Терентьева ⟨главная «обвинительница» евреев⟩ была жива, ибо настанет время, когда она скажет правду»; пока же он готов итти на виселицу, но никогда не признает правильности показаний Терентьевой, «как и все без изъятия живущие в разных государствах евреи», предпочитающие смерть подтверждению ложного навета на их народ. О себе он не беспокоится, острога не боится, принимает в жизни одинаково и хорошее и худое, и единственно, что его беспокоит, это его недостаточное знание русского языка, которое может помешать комиссии правильно записывать его показания и тем служить раскрытию правды.

По свидетельству историка велижского дела, «почти все обвиняемые проявили во время мучительного процесса героическое самообладание, особливо Славка Берлин, достойная быть увековеченной рукою художника»[98]. «Гордая, властная, непоколебимая, она и в тюрьме сохранила в себе все черты своей чисто библейской красоты. Тюрьма у нее отняла все. Один за другим умерли и были „выкинуты, как падаль“, ее ближайшие родственники. Муж, жена сына, муж дочери,—все они ушли в лучший мир, предоставив ей одной все ужасы темницы. Далеко от нее сидел закованный в кандалы ее единственный сын Гирш. Из братьев не спасся никто. А между тем какая-то невидимая внутренняя мощь одухотворяла ее и тогда, когда неизвестные ей темные пьяные бабы в лицо называли ее своей соучастницей в ужаснейшем по своей обстановке убийстве невинного младенца, и тогда, когда Страхов грубым прикосновением рук „вразумлял“ ее, как стоять перед комиссией, и тогда, когда генерал-губернатор Хованский останавливался у двери ее камеры... В последние годы своего тюремного заключения она совершенно отказалась давать показания, никого не удостаивая ответа, даже и тогда, когда комиссия во главе с Шкуриным и Беклешовым, приходила допрашивать ее в ее камеру»[99].

Такова была обстановка велижского дела. В одиночных камерах неповинные люди гибли в кандалах или замыкались от грубых оскорблений в свою молчаливую скорбь. А где-то рядом, в залах дворянского собрания, гремела музыка и сановные следователи развлекались от докучного «следствия над жидами» модными танцами с приезжими девицами.

Одной из них вскоре пришлось познакомиться с Лермонтовым и даже внушить ему первое сильное чувство. Одновременно с любовными элегиями, обращенными к Кате Сушковой, Лермонтов начал писать и своих «Испанцев».

«...я, испанский дворянин, могу тебя суду предать»; «...кто мать твоя?..—Верно уж жидовка...»; «Бродяга... плут, найденыш!..»; «Итак смирись, жидовское отродье, / Чтоб я тебя из жалости простил!..»—так обращается знатный гидальго дон Алварец с молодым Фернандо, чуя

в нем представителя еврейского народа. По словам доминиканца, «жид все равно, что еретик», а еретиков «лишают жизни и повергают в прах...». Неудивительно, что старик Моисей умоляет юношу Фернандо: «Спаси меня от инквизиции...». И на слова Фернандо: «я хочу тебя спасти», Моисей восклицает: «Клянусь Иерусалимом, что он не христианин».

Девушка Ноэми говорит о счастье, несправедливо отнятом у евреев, словно они «не люди»; их гонители превозносят кротость и любовь к ближ-

ЭСКИЗЫ КОСТЮМОВ К „ИСПАНЦАМ"
Акварель Р. Фалька, 1940 г.
Еврейский театр, Москва

ним только для того, «чтоб в гибель повергать друг друга...». Они забывают о великом начале равенства людей: «И их пророк рожден в Ерусалиме», подлинная человечность—в среде презренных и гонимых. Когда воспитанник испанских аристократов Фернандо кидается свершать страшный акт мести («О! как я отомщу...»), Моисей умоляет «бога Израиля» хранить юношу от преступления. В заключение трагедии происходит глубоко знаменательный диалог между старой прислужницей Сарой и одним из испанцев у дома Алвареца:

Испанец (*сухо*). Жидовка умереть одна не может?—
Пускай она издохнет!.. И Фернандо,
Как говорят, был сын жида.—

Сара. Он сын
По крайней мере человека—ты же камень!

Другой лейтмотив трагедии—характерная тема жестокого расследования и беззаконного суда. В отчаянном возгласе Фернандо: «Где суд в Испании? Есть сборище разбойников!..»; в его горьком недоумении: «как странно:—без пытки спрашивает он меня!..»; в безнадежном стоне несчастной Ноэми: «Закон—тиран!»—как бы слышатся прямые отголоски чудовищной велижской юстиции.

Тема инквизиционного суда начинает звучать в первой же сцене «Испанцев»: это рассказ Соррини об одной романтической истории в Мадриде, взошедшей на рассмотрение «инквизиции святой»:

...Но так как бедный сей испанец
Служил при инквизиции писцом,
То в дело все вошли по праву мщенья:
Преступницу наказывали долго,
Именье в пользу церкви обратив,—
И наконец замучили до смерти!

(Все содрогаются.)

Самую сущность этого беспримерного суда выражает главный инквизитор в сцене ареста Фернандо:

Ты на костре пылающем увидишь,
Что хочет инквизиция святая!

И ту же неразрывность суда, пытки и казни отмечают люди из толпы на улицах Кастилии:

Он в город приведен сегодня, взят
В тюрьму; уж суд над ним окончен;
Костер стоит готов—я видел сам;
У нас не любят очень долго мешкать,
Когда какой-нибудь монах обижен;—
Сейчас сожгут, хотя не виноват...

Можно полагать, что действия следователей, предпринимавших в глуши Витебской губернии сложнейшую организацию грубых подлогов, ложных доносов и бесчеловечных оговоров, нашли художественное отражение в сцене сговора Соррини с доминиканцем:

Я напишу, как ты мне говорил,
А там и в суд с убийственной бумагой!

Замечательна и заключительная сцена четвертого действия:

Доминиканец
Донос готов!
Соррини (подписывает)
Я подписал!
Доминиканец
И я!..

Следует обсуждение выбора мучительнейшей казни: костер, четвертование, расплавленный свинец в горло?

Доминиканец
Пойдем!
И с помощью святого Доминика
Еретика без жизни в прах повергнем!

(Уходят в радости.)

С этой темой инквизиционного суда, доносов, подлогов и пыток тесно связана у Лермонтова другая господствующая тема его трагедии—воин-

ствующий католицизм, объявляющий непримиримую войну еврейству. События, разыгравшиеся в Велиже, могли дать достаточно богатый материал для разработки этой темы. Борьба за отторжение униатов от католицизма заставляла духовенство обоих этих исповеданий заботиться об усилении своего авторитета в народе любыми средствами. «Путь религиозного воздействия на массы посредством возбуждения ритуальных процессов против евреев—это был путь старый, испытанный и дававший очень хорошие результаты. И было бы странно, если бы в поисках за средствами к созданию в массах известного настроения, частные ревнители унии упустили из виду и этот случай... Весною 1823 года Святодухов

МАКЕТ ДЕКОРАЦИИ К „ИСПАНЦАМ"
Художник Р. Фальк, 1940 г.
Еврейский театр, Москва

униатский собор ⟨в Велиже⟩ был закончен постройкой и освящен, и тогда же был в Гуторовом Крыже случайно найден труп младенца»[100]. Начался ритуальный процесс, приведший вскоре к закрытию еврейских школ в Велиже, развернувший широкую антисемитскую пропаганду католического и униатского духовенства.

Влияние католичества разнообразно сказывалось на ходе процесса. В нем фигурировал польский памфлет «Злость жидовская», написанный ксендзом Гауденцием Пикульским в 1760 г. Из судебных архивов были извлечены акты старинного «ритуального» дела—ленчицкого процесса 1639 г. Судебное следствие николаевской эпохи обратилось к истории преследований евреев в XVII в. (т. е. в эпоху, близкую ко времени действия «Испанцев» Лермонтова). Ленчицкое ритуальное дело было организовано местными монахами-бернардинцами в целях привлечения внимания верующих к новым «святыням»—костелу и монастырю, основанным

в Ленчице в 1632 г. После четвертования двух оговоренных евреев, отрицавших под жестокой пыткой свою вину, отцы-бернардинцы поместили «мощи замученного ребенка» в ризнице костела.

Обвинение 1639 г. тщательно сохранялось католическим духовенством в народной памяти. В 1822 г., т. е. накануне велижского дела, местный костел заказал живописцу Орловскому написать большую картину, изображающую, как евреи выцеживают кровь из тела замученного ребенка; выполняя заказ, живописец придал одному из изображенных лиц сходство с известным в Ленчицах евреем. «Картина эта, будившая в народе ненависть к евреям, была помещена бернардинскими монахами на фасаде их церкви. По жалобе евреев русские власти предписали ее снять. Но в следующем году Орловский написал такую же картину в увеличенном размере, изобразив на ней в качестве мучителей ребенка ленчицкого раввина и другого ленчицкого еврея». Католическое духовенство изображением раввина заостряло «религиозный» характер своей борьбы с еврейством. «Новая картина также была помещена на фасаде церкви, и когда местные власти пожелали снять ее, духовенство воспротивилось. Видя это столкновение ⟨в марте 1823 г.⟩, отставной поручик Венцеслав Дунин-Скржино бросился в приходскую церковь и приказал своему лакею ударить в набат, а затем, вернувшись к церкви бернардинов, стал призывать народ заступиться за духовенство. Его возгласы „да здравствует вера“ увлекли сбежавшуюся толпу; она разбушевалась, и власти должны были отступить перед ней». Католические монахи торжествовали победу.

Вот какие странные события, словно вырванные из средне́вековых хроник, происходили в России 1823 г., где уже творил Пушкин и подрастал Лермонтов.

Когда поэт обратился в 1830 г. к теме борьбы христиан с евреями, он выдвинул на первый план фигуру иезуита, придав ей особенно резкие черты бесчеловечности. Исторические фигуры монахов-бернардинцев, ксендза Паздерского, униатского священника Тарашкевича, киевского митрополита Евгения, ксендза Луковича, каноника Гауденция Пикульского, выступившие такими зловещими тенями в велижском деле, словно возвещают лермонтовские типы «ревностных служителей веры»—служащего при инквизиции итальянца-иезуита патера Соррини и его единомышленника—доминиканца:

Должно быть, ты узнал
Пристанище богатого жида
Или, что все равно, еретика,
Веселье на лице твоем блистает!—

говорит один из этих «святых служителей божиих» другому. В их образах Лермонтов не перестает вскрывать противоречие их духовного звания с их разнузданными инстинктами. «Старый сластолюбец» Соррини ходит всегда под маской, прикрывая смирением неукротимые вожделения своей алчности и похоти. Под пером Лермонтова его фигура вырастает до огромного обобщения идеи Ватикана и сущности «святейшего престола»:

Великий Инквизитор обещал
У нашего отца святого выпросить
Мне шапку кардинала, если я
Явлюсь ее достойным—то есть,
Обманывать и лицемерить научусь!

Овладев в совершенстве этой наукой, Соррини собирается «прямо в папы»...

С католическим духовенством тесно связаны интересы испанского дворянства. Гранд Алварец гордится своим предком, который служил «при инквизиции священной»:

Три тысячи неверных сжег и триста
В различных наказаниях замучил...

Такими служителями алтаря и престола возмущается Фернандо:

У них, чтоб угодить вельможе или
Монаху, можно человека
Невинного предать кровавой пытке! — — —
И сжечь за слово на костре...

Трудно не расслышать в таких стихах живых отголосков поэта на длившуюся в то время следственную трагедию, трудно не почувствовать отражения подлинной власти князей Хованских и флигель-адъютантов Шкуриных в заносчивой реплике лермонтовского дона Алвареца: «я, испанский дворянин, могу тебя суду предать...».

Дворяне—испанские или русские, в XVI или в XIX в., в блестящей Кастилии или в убогом Велиже—были одинаково всемогущи над теми, кто не мог, подобно им, «пятнадцать прадедов» назвать. В первую очередь эта неограниченная власть распространялась на еврейское население испанских провинций и российских уездов. Лермонтовский Моисей бежал от инквизиции; он селится, как зверь, в горах, в дикой местности, подальше от испанцев. Стон вековых гонений и отголосок длящейся жестокой травли звучат в возгласе лермонтовского старца:

О Израиль!
Израиль!.. ты скитаться должен в мире,
Тебя преследуют стихии даже...
И бог твой от тебя отворотился.

В таких душераздирающих воплях страдания наряду с отголосками тысячелетних жалоб, отозвавшихся и в «Еврейских мелодиях» Байрона, позволительно расслышать ноты, с такой глубиной и силой прозвучавшие в записке велижских евреев Мордвинову или в их показаниях Беклешову.

В последней сцене «Испанцев» с особенной силой звучит мотив героической стойкости одного из осужденных «святой инквизицией» на мученическую смерть:

Все кончилось! я был в суде, Фернандо
Ведут на казнь, его пытали долго,
Вопросы делали—он всё молчал, ни слова
Они не вырвали у гордого Фернандо—
И скоро мы увидим дым и пламя.

Все это в романтической трагедии Лермонтова отзывается исторической современностью. С таким живым чувством справедливости разрабатывает юноша-Лермонтов тему о народе, который, по слову историка, соединяет новый век «с колыбелью рода человеческого». Не станем все же скрывать, что в писаниях Лермонтова можно встретить и другие ноты; их можно расслышать в «Преступнике», в «Сашке», где они являются, видимо, отзвуком мнений той аристократической среды, в которой вращался Лермонтов, той гвардейской школы, в которой он воспитывался;

они менее всего соответствуют основному тону мысли и чувств автора «Кинжала» и «Мцыри». Так, юнкерские поэмы не способны ни на мгновение затмить в наших глазах чистоту и прелесть «Ветки Палестины», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Ангела» и других шедевров лермонтовской лирики. Непоколебленной остается в творчестве Лермонтова и страстная защита в его ранней драме древнего народа, обреченного и в новое время на историческую трагедию. Первым героем Лермонтова остается юноша-еврей, сохраняющий среди оскорблений испанских грандов и преследований католических монахов свое героическое мужество и высокое человеческое достоинство.

Юношеская трагедия Лермонтова полна борьбы и отзвуков современной истории. «Жизнь скучна, когда боренья нет»,—пишет Лермонтов в 1831 г., вскоре после окончания «Испанцев», уже предвосхищая руководящий догмат своей зрелой поэтики, навсегда отчеканенный в знаменитых стихах: «Бывало, мерный звук твоих могучих слов / Воспламенял бойца для битвы...». Таким борцом за справедливость, за человеческие права, за угнетенный и оклеветанный народ, против всех тиранов в мундирах и сутанах выступил в своем первом создании этот ранний почитатель Шиллера. Знаменитый эпиграф «Разбойников»—«In tyrannos!» мог бы возвещать и лермонтовские протесты против гнета тайного суда и преступной власти иезуитов и грандов. Эту патетику начинающего Лермонтова зорко почувствовал Белинский, писавший в известном письме к Боткину: «Надо удивляться детским произведениям Лермонтова—его драме, „Боярину Орше" и т. п. ...Все это детски, но страшно сильно и в з м а ш и с т о. Львиная натура! Страшный и могучий дух!»[101].

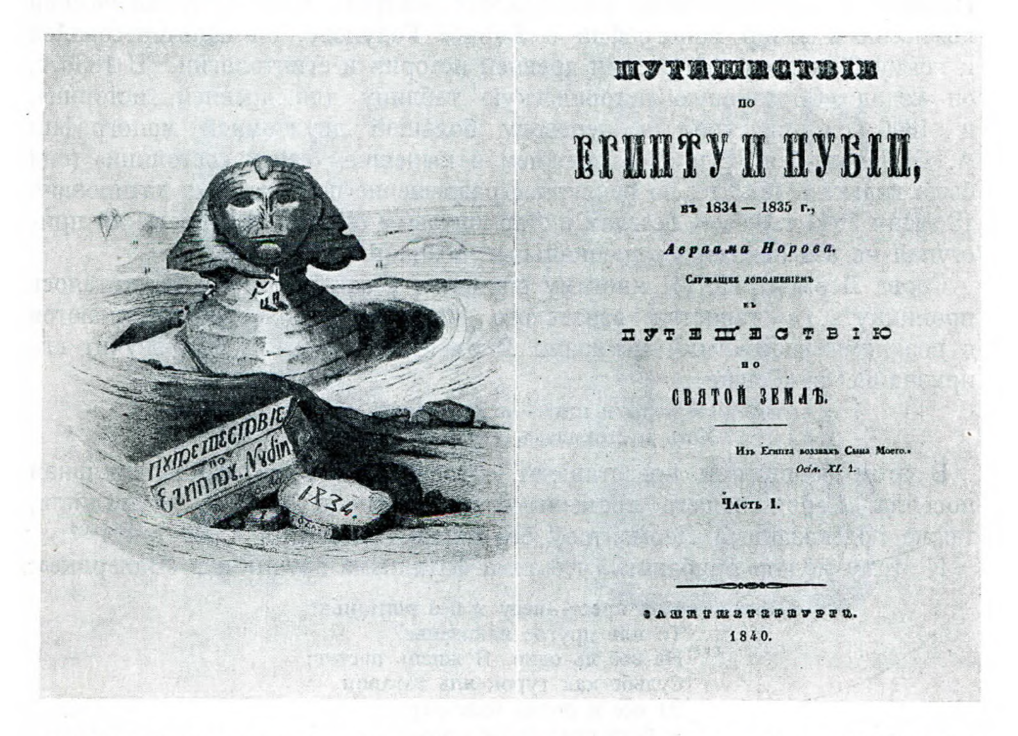
Перед таким мощным интеллектом в 1830 г. встала во всем своем объеме и глубине проблема справедливости, и притом не в отношении отдельных людей, а в жизни целых наций, в историческом прошлом и в политической современности.

Велижское дело ставило перед пытливым сознанием и чуткой совестью начинающего поэта не просто уголовный случай, а огромную и мучительную проблему обвинения целого народа в неслыханном изуверстве и бесчеловечности (именно так, как мы видели, формулировал в Государственном совете сущность дела Н. Мордвинов: «общий вековой вопрос...», «древнее против евреев предубеждение...»). В своих «Испанцах» Лермонтов, как бы отвечая на эти вековые обвинения, выступает с оправданием целого народа, изображая его на всем протяжении драмы морально чистым и душевно возвышенным, несмотря на жестокие унижения, каким он подвергается со стороны христианского общества и государства.

Таково было подлинное творческое событие, незаметно совершавшееся в России 1830 г. В момент тяжкого обвинения евреев в диком фанатизме и кровожадности, пока еще длился зловещий процесс и никто не мог предугадать его исхода, молодой поэт обратился к теме еврейского народа, чтобы возвести образы его представителей в трагические типы высокой человечности и подлинной нравственной просветленности. В этом неумирающее значение «Испанцев». Изучение трагедии на конкретном историческом фоне не только углубляет ее смысл, не только проясняет её образы и раскрывает в юном Лермонтове те черты поэта-борца и мыслителя-гуманиста, которые во всей глубине раскрылись в его позднейшем творчестве. Оно показывает всю актуальность трагедии для наших дней, когда фашистские человеконенавистники, воскрешая самые мрачные сто-

роны средневековья, возводят расовую нетерпимость в принцип, оправдывая им свои чудовищные злодеяния. «Испанцы» Лермонтова дороги нам как произведение с исключительной силой разоблачающее расовые теории современных каннибалов и мобилизующее на борьбу с ними.

Но к началу 40-х годов Восток предстает перед Лермонтовым в других аспектах и проблемах: борьба Египта с Турцией, столкновение интересов крупнейших западных государств вокруг путей в Индию, противоречия в мировой политике Англии и России, непосредственное соприкосновение с народами Востока—все это обращает его мысль к текущей международной хронике и с новой силой пробуждает в нем желание «проникнуть в таинства азиатского миросозерцания».



ПУТЕШЕСТВІЕ
по
ЕГИПТУ И НУБІИ,
въ 1834 — 1835 г.,
Авраама Норова.
Служащее дополненіемъ
къ
ПУТЕШЕСТВІЮ
по
СВЯТОЙ ЗЕМЛѢ.

Изъ Египта воззвахъ Сына Моего.
Осія. XI. 1.

Часть I.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
1840.

ФРОНТИСПИС И ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ А. НОРОВА „ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЕГИПТУ И НУБИИ", 1840 г.

Библиотека Московского государственного университета, Москва

XI. ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛЕРМОНТОВА

Участник военных действий на юго-восточной окраине России, Лермонтов часть зимы 1841 г. провел в Петербурге, умственном и правительственном центре страны, где события на Кавказе и перспективы дальнейшего наступления на Азию строились теоретически и разрабатывались в плане государственной философии. В политических салонах и литературных кругах столицы тема Востока широко дебатировалась в связи с текущими международными событиями. Об этом свидетельствует сохранившийся отрывок весьма значительных высказываний Лермонтова в беседе с редактором «Отечественных Записок» А. А. Краевским в феврале-марте 1841 г.

«Он мечтал об основании журнала и часто говорил о нем с Краевским, не одобряя направления „Отечественных Записок“.—„Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским? Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского миросозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне,—обращался он к Краевскому,—там на Востоке тайник богатых откровений“»[102].

Беседы на такие темы с Краевским могли представлять некоторый интерес для Лермонтова. В 30-х годах Краевский еще не вполне пожертвовал своими первоначальными научными заданиями в пользу журналистики. Историк и популяризатор философских доктрин, член археологической комиссии и автор монографии о Борисе Годунове, он заинтересовался к концу 30-х годов вопросами древней истории и египтологии. В 1836 г. он издал «Образцовую историческую таблицу для древней истории», в 1840 г. приступил к переводу большой двухтомной монографии А. Б. Клота-бея «Египет в прежнем и нынешнем своем состоянии» (она была издана в 1843 г., но цензурное разрешение первого тома датировано 18 июня 1841 г.)[103]. К беседам с Лермонтовым о Востоке Краевский приступал не без некоторых специальных познаний.

Слова Лермонтова: «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского миросозерцания», перекликаются с поздними восточными мотивами Лермонтова. Именно так звучит его признание в «Сашке»:

Не веры я ищу,—я не пророк,
Хоть и стремлюсь душою на Восток...

В этом отношении представляет особенный интерес заключительная новелла «Героя нашего времени»—написанный в 1839 г. «Фаталист», также подсказанный Лермонтову его общим интересом к Востоку»[104].

К этому можно прибавить, что тема фатализма звучит и в «Валерике»:

Мой крест—несу я без роптанья:
То иль другое наказанье?
Не всё ль одно. Я жизнь постиг;
Судьбе как турок иль татарин
За все я ровно благодарен;
У бога счастья не прошу
И молча зло переношу.
Быть может, небеса востока
Меня с ученьем их пророка
Невольно сблизили...

Здесь уже не народные поговорки, вставленные в реплики казачьего есаула и Максима Максимыча («своей судьбы не минуешь», «так у него на роду было написано»), а выражение личного умонастроения поэта. Эти строки «Валерика» дают основание считать, что под конец жизни Лермонтов усвоил некоторые черты восточного учения о предопределении и новелла «Фаталист» выражала какой-то характерный уклон его мировоззрения.

«Лермонтов, при близком знакомстве с мусульманским Кавказом, не раз отмечал веру в судьбу как важную черту в мировоззрении и характере своих героев. Так, в „Турецкой сказке“—„Ашик-Кериб“ есть эпизод: богач Куршуд-бек обманом женится на невесте бедняка Ашик-Кериба, но в самый разгар свадебного пира является Ашик-Кериб, и невеста

бросается к нему в объятия. Брат Куршуд-бека кинулся на них с кинжалом, но Куршуд-бек остановил его, промолвив: „Успокойся и знай; что написано у человека на лбу при его рождении, того он не минует“»[105].

Приехав из Петербурга в Москву, Лермонтов постоянно встречается с Юрием Самариным, которому и вручает вскоре свое новое стихотворение о древнем и новом Востоке. «Вечером часов в 9 я занимался один в своей комнате,—записал Самарин в своем дневнике.—Совершенно неожиданно входит Лермонтов. Он принес мне свои новые стихи для „Москвитянина“ — „Спор“».

ФРОНТИСПИС И ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ А. КЛОТА-БЕЯ „ЕГИПЕТ В ПРЕЖНЕМ И НЫНЕШНЕМ СВОЕМ СОСТОЯНИИ“, ПЕРЕВЕДЕННОЙ А. КРАЕВСКИМ 3 1840—1841 гг.
Библиотека Московского государственного университета, Москва

В первой половине мая 1841 г.[106] Ю. Ф. Самарин писал к М. П. Погодину: «Посылаю вам приношение Лермонтова в ваш журнал. Он просит напечатать его просто, без всяких примечаний от издателя, с подписью его имени. Радуюсь душевно и за него, и за вас, и за всех читателей „Москвитянина“». Как указывает публикатор, «при этом письме было приложено превосходное стихотворение Лермонтова под заглавием „Спор“, которое было напечатано еще при жизни Лермонтова, то-есть в июньской книжке „Москвитянина“»[107]. К тому же «Спору» издатели относят и другое свидетельство Юрия Самарина (перевод с французского): «Никогда не забуду нашу последнюю встречу за полчаса до его отъезда. В самый момент расставания он передал мне стихотворение—последнее свое произведение. Все это возникает в моей памяти с невероятной подлинностью. Он сидел на том самом месте, с которого теперь пишу вам. Он говорил

о своем будущем, о своих литературных планах, и вдруг бросил несколько слов об ожидающем его близком конце; это было принято мною за обыкновенную шутку. В Москве я был последним, кто пожал ему руку»[108].

Все это дает возможность довольно точно определить время и место написания «Спора». 13 апреля в Петербурге Лермонтов получил от Одоевского тетрадь, в которую вскоре стал записывать это стихотворение; в самых первых числах мая он выехал из Москвы, вручив автограф Самарину. Написание «Спора» датируется второй половиной апреля 1841 г., когда Лермонтов находился в Москве.

Историческая философия Лермонтова носит некоторые следы пройденной им школы и отчасти его профессиональной среды. Еще в 1832 г., поступая в Школу гвардейских подпрапорщиков, он писал М. Лопухиной: «...до сих пор я жил для литературной карьеры, принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вот теперь я—воин...». С этого времени военная деятельность переплетается в биографии Лермонтова с творческой работой и налагает заметный отпечаток на его поэзию. В петербургской гвардейской школе преподавание истории и географии, как мы видели, имело выраженный военный уклон. Деятельность Лермонтова как офицера русской армии, несомненно, способствовала усилению его интереса к «батальной» тематике. Характерно, что драматической пружиной его поэм и лирики часто становится война, а исторические созерцания поэта нередко разрешаются картинами вооруженной борьбы народов.

Лермонтову, судя по его «Спору», в высокой степени было свойственно ощущение исторического процесса как единого целого, отдельные этапы которого принимали в представлении поэта конкретность и яркость больших декоративных фресок минувшего.

Именно так раскрыты эпохи человеческого развития в «Споре», где страны Востока показаны на протяжении тысячелетий—от Рамзесов до Ермолова—в живописных и разнообразных видениях поэта. Неощутимо вскрываются глубокая связь событий и фактов различных эпох, неразрывность эволюции государств и народов в едином и цельном потоке времени. Такой принцип исторического мышления и художественного воссоздания прошлого Лермонтов мог вынести из своих занятий историей еще в Московском университете (его интерес к истории, как мы видели, точно засвидетельствован современниками). Вот почему есть основание предполагать, что исторические курсы профессора Ю. Ульрихса возбуждали его интерес и удерживали его внимание. Читая в 1831—1832 гг. специальные курсы, лектор развивал перед слушателями и свои методологические принципы. Они знакомы нам по его «Лекции о сущности, образе представления и цели истории».

Обширность и многообразие предмета требуют, по его мысли, «такого образа представления», который объединял бы события и факты веков «в одно целое»: внутренняя связь явлений и их хронологическая последовательность—вот основные задачи исторического изложения. Раскрытие причин эволюции народов, умение представить в цельной картине последовательные этапы их роста и сопоставить в едином обзоре разные эпохи для общего вывода и суждения о современном человечестве—таков путь подлинного историка. «Такой синхронистический образ представления, разделяя историю на части, составляет разные картины, из коих каждая относится к определенному для нее пространству времени; но беспрерывный ход времени приводит сии части в столь тесную связь, что все

они составляют одно целое, относящееся ко всему пространству времени, которое история обнимает...». Для полнейшего же раскрытия причин, связей и следствий требуется помощь философии, географии и хронологии. Такой метод, или «образ представления», Ульрихс определяет как «соединение прагматического изложения с синхронистическим». Без этого история «лишится единства в системе, она перестанет быть наукой», утратит общую цель[109].

Некоторые следы такого исторического метода ощущаются в том творческом раскрытии многих культур на одном отрезке земного шара в течение целой эры, какую дает поистине «картинно» и «синхронистично» Лермонтов в живописной прагматике своего «Спора». География, хронология и философия здесь даны в едином поэтическом синтезе.

«Спор»—одно из самых зрелых стихотворений Лермонтова по богатству своего культурного содержания, по красочной экспрессии национальных характеристик и смелой постановке всемирно-исторической темы под знаком боевых проблем современной международной жизни. Оно раскрывает с особенной полнотой размах и глубину лермонтовской эрудиции. Если новейшая европейская поэзия формировала подчас лирическое дарование Лермонтова, творчество его в не меньшей степени питалось народными преданьями Кавказа, историческими монографиями о Востоке и Западе, литературой ученых путешествий и, наконец, современной журнальной публицистикой. Это сообщало особенную прочность и достоверность его поэтическим картинам, придавало глубокую уверенность его рисунку, внушало неотразимую познавательную силу его описательным страницам. Недаром немецкий переводчик Лермонтова Боденштедт считал, что русский поэт выполнил в своих стихотворениях задание, выдвинутое Гумбольдтом в его «Космосе»: приложить к области поэзии результаты современных научных открытий и исследований природы. «Пусть назовут мне хоть одно из множества толстых географических, исторических и других сочинений о Кавказе,—писал немецкий критик,— из которого можно бы живее и вернее познакомиться с необычайной природой этих гор и бытом их населения, чем из какой-нибудь кавказской поэмы Лермонтова»[110].

Мы видели, что фольклорные богатства южных народов, литература о Востоке, ориентальные темы современной поэзии, как и ряд словесных памятников древней Азии, были близко знакомы Лермонтову и творчески восприняты им. Тема древнего Востока принимала в сознании Лермонтова новое значение трагически напряженного современного вопроса. Проблемы доисторической цивилизации переключались в план текущей политической и национальной борьбы. Вавилон и Египет фараонов вели к битвам мятежного паши Мехмеда-Али, поддержанного правительством Луи-Филиппа, с султаном Махмудом, опиравшимся на военные силы Николая I. Библейские сказания о Иосифе и Эсфири как бы освещали трагедию велижских подсудимых, вызвавшую глубокий отзвук в «Испанцах» юноши-Лермонтова. Ориентализм в таком разрезе принимал характер острой актуальности. Древняя Азия помогала понять современный Восток и освещала судьбы тысячелетних народов в условиях государственной цивилизации Европы XIX в. Под конец жизни Лермонтова тема Востока стала слагаться для него в целый поэтический цикл[111], к осуществлению которого он приступил в момент политического обострения «восточного вопроса», весной 1841 г. Текущая международная ситуация

обнаружила всю глубину его восприятия и понимания темы Востока, с новой силой раскрыв в гениальном лирике поэта-мыслителя, имевшего право заявить незадолго до смерти о своем «всеведении пророка». Недаром в это время Лермонтов готовился стать руководителем русской литературной жизни, мечтал о своем журнале, задумывал большие эпические полотна об исторических судьбах русских поколений на рубеже двух столетий. Перед великим поэтом, к этому времени окрепшим для огромного творческого труда, открывался «гётевский» путь художника—путь знания и мудрости, на который он только начинал вступать. Смерть Лермонтова, подобно смерти Пушкина,—быть может, одна из самых бессмысленных и жестоких по непоправимому ущербу, нанесенному ею человечеству,—оборвала рост его замыслов и навсегда отняла у мировой мысли того поэта-мудреца, который уже явственно проступает в поэмах его молодости, отмеченных таким пытливым вниманием к древней прародине европейской культуры, раздираемой жестокими битвами современной истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лермонтов, Полное собрание сочинений, Акад. изд., V, 36.

[2] «Литературное Наследство» 1935, XIX—XXI, 514.

[3] «Projet d'une Académie Asiatique», Saint-Pétersbourg, 1810.

[4] «Материалы для истории факультета восточных языков», Спб., 1909, IV, 35.

[5] «Библиотека для Чтения» 1840, XLIII, отд. VI, 1—11.

[6] W. Golenischeff, Ermitage impérial. Inventaire de la collection égyptienne, Leipzig, 1891, p. V (préface).

[7] А. Шенин, Предисловие к IX т. «Энциклопедического лексикона», Спб., 1837, стр. IV.

[8] «Библиотека для Чтения» 1840, XLI, отд. V, 51.

[9] Лермонтов, Акад. изд., IV, 345—348.

[10] В. Мануйлов, Семья и детские годы Лермонтова.—«Звезда» 1939, IX, 113.

[11] В. Бартольд, История изучения Востока в Европе и России, изд. 2-е, Л., 1925, 23.

[12] «Projet d'une Académie Asiatique», 44—45.

[13] Басалаев, Начертание всеобщей истории, изданное при Университетском благородном пансионе, М., 1822, 14. —О библейских мотивах в поэзии Лермонтова писал Л. Семенов: «О том, как глубоко, как тонко понимал Лермонтов поэзию библии, проникался этой поэзией, с каким совершенством претворял библейское в современное, может свидетельствовать поэма „Демон"... Все основное в поэме влилось сюда или непосредственно из библии или из произведений, близких к ней (как „Потерянный рай" Мильтона, „Фауст" Гете, „Каин" Байрона, „Элоа" Альфреда де Виньи и др.)... Тяготея более к сумрачной ветхозаветной поэзии, Лермонтов создал такие шедевры, как „Пророк" и „Демон"».—Л. Семенов, Лермонтов, М., 1915.

[14] Лермонтов, Акад. изд., IV, 356.

[15] Нич, Краткое начертание древней географии. Издано при Университетском благородном пансионе, М., 1825, 154—157, 165.

[16] Объяснение этого термина находим в статье О. И. Сенковского, Поэзия пустыни: «Антар, один из семи поэтов, которых творения, возбуждавшие всеобщий восторг, повешены были на золотых цепях в меккском храме Каабе, пантеоне древних аравитян, и оттого получили название моаллака (привешенных)...».—«Библиотека для Чтения» 1838, XXXI, отд. I, 103.

[17] С. Шевырев, История Императорского Московского Университета, М., 1855, 449, 553.

[18] Ф. Буслаев, Мои воспоминания.—«Вестник Европы» 1890, X, 662.

[19] «Материалы для истории факультета восточных языков», IV, 31—32.

[20] В. Бартольд, цит. соч., 282—283.

[21] Абдоллатиф, или Абдуль-Латыф,—арабский врач и писатель (1161—1231 гг. н. э.), оставивший замечательное «Описание Египта»; оксфордская рукопись этого сочинения была издана по-арабски и по-латыни в 1800 г. Джозефом Уайтом, а в

1810 г. Сильвестром де Саси по-французски; последним изданием пользовался Болдырев.

[22] Ср. также: «Краткая арабская грамматика в таблицах, изданная Алексеем Болдыревым, профессором восточных языков при Имп. Московском Университете. Москва, в Университетской типографии», 1827.

[23] «Essai sur les mystères d'Eleusis par Ouvaroff», 1816, in-8⁰.

[24] «Библиотека для Чтения» 1838, XXXI, отд. I, 93, 99—100.

[25] «Арабская хрестоматия, литографически изданная Алексеем Болдыревым, профессором восточных языков при Имп. Московском Университете, М., в Университет-

ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА ЛЕРМОНТОВУ
Акварель М. Микешина, 1883 г.
Русский музей, Ленинград

ской типографии», 1824.—Отметим, что в хрестоматии Болдырева помещены также арабские изречения и стихотворения из «Anthologie arabe» par Humbert («Несчастье», «Вопросы любовника», «Любовь женщины», «Зефир»).

[26] Н. Козьмин, Н. И. Надеждин, жизнь и научно-литературная деятельность, Спб., 1912, 256, 264.

[27] Там же, 350.

[28] «Русский Архив» 1893, II (8), 586—588.

[29] «Исторический очерк Николаевского кавалерийского училища, бывшей Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (1823—1898)», Спб., 1898.—Отметим, что среди рукописей Лермонтова (Ленинградской публичной библиотеки) имеется тетрадь «Лейб-гвардии гусарского полка юнкера Лермонтова» с записями лекций: «География. В военном отношении европейских государств».—Лермонтов, Акад. изд., V, 35.

[30] «Всеобщая древняя и новая история аббата Миллота, содержащая повествование о всех народах мира и доведенная до 1815 г. Новейшее издание. С присовокуплением атласа древней и новой географии (шесть частей). Иждивением Матвея и Ивана Глазуновых. Санкт-Петербург. В типографии Ивана Глазунова, 1820 года», I, 54—56.

[31] «Краткая всеобщая география Константина Арсеньева. Тринадцатое издание, исправленное. Москва. В Университетской типографии», 1835, 211—213, 233—234, 208—209.

[32] Перев. С. Шервинского.—Гёте, Соч., I, 338.

[33] Там же, 605.

[34] «Ballades», XV, «La fée et la peri».—Баллада эта считается как бы первой «ориенталией» Гюго.

[35] Victor Hugo, Les Orientales—Les feuilles d'automne—Les chants du crépuscule, Paris, 1865, 7—8.

[36] Duchesne, Michel Iouriévitch Lermontov, sa vie et ses oeuvres, Paris, 1910, 307.

[37] Op. cit., 111.

[38] Victor Hugo, op. cit.

[39] Duchesne, op. cit., 362—364.

[40] А. Подолинский, Повести и мелкие стихотворения, Спб., 1837, II, 134.

[41] Г. Гуковский, Пушкин и поэтика русского романтизма.—«Известия Отделения Литературы и Языка Академии Наук СССР» 1940, II, 72—78.

[42] И. Андроников, Лермонтов в Грузии.—«Красная Новь» 1939, X—XI, 248.

[43] И. Ениколопов, Лермонтов на Кавказе, Тифлис, 1940, 60.

[44] Лермонтов и Байрон «оба были люди высокой породы, оба принадлежали к племени Прометея» (В. Д. Спасович); страдания Лермонтова—«нечто вроде мук Прометея, у которого печень вновь вырастает по мере того как ее клюет коршун» (Н. К. Михайловский). Образ Прометея должен был «много говорить его душе: ведь мы привыкли, под влиянием Эсхила, соединять с этим образом и гуманную идею, и начало духовной свободы личности, и что так любил изображать Лермонтов—воплощение гордого страдания».—А. Кравков, Сборник в честь акад. Бузескула, Харьков, 1913—1914.

[45] С. Клименков, Список книг библиотеки казенных студентов Московского университета, М., 1838 (отдел II: книги словесные и политические).

[46] И. Эйгес, Перевод М. Ю. Лермонтова из «Вертера» Гете.—«Звенья», сб. II, 1933.

[47] Алексей Веселовский, Прометей в кавказских легендах и мировой поэзии.—«Этюды и характеристики», М., 1903, 733.

[48] Гёте, Соч., II, 95.

[49] Алексей Веселовский, цит. соч., 727—728.

[50] Там же, 731.

[51] Там же, 741.

[52] «Северный Архив» 1826, IX, 98—«Путешествие кавалера Гамбы в Южную Россию и преимущественно в Кавказские области».

[53] François Bernier, Voyages, Amsterdam, 1711.

[54] Volney, Voyage en Syrie et en Egypte, nouv. éd., Paris, 1792.

[55] «Projet d'une Académie Asiatique», 7.

[56] Л. Семенов указал на сходство картины восточных стран в «Споре» с таким же изображением у Альфреда де Виньи: «Описание грандиозной панорамы необъятного Востока, отдельные страны которого обрисованы поэтом немногими, но самыми меткими характерными чертами, не уступает аналогичной знаменитой картине, изображенной А. де Виньи в поэме „Моисей"» (Л. П. Семенов, Лермонтов на Кавказе, Пятигорск, 1939, 139). Следует признать возможность знакомства Лермонтова с этой поэмой, опубликованной в 1826 г., но обзор Востока у Виньи чисто географический, построенный исключительно на описательных моментах, у Лермонтова же за пейзажем раскрывается характеристика народа или страны.

[57] «Новая история колониальных и зависимых стран», М., 1940, 106.

[58] Там же, 117—118.

[59] «Библиотека для Чтения» 1838, XXXI, отд. I, 96.

[60] Там же, 1841, XLVI, отд. I, 6 (цензурное разрешение тома 30 апреля 1840 г.).

[61] «Voyage dans la Russie méridionale», Introduction, LV—LVII.

[62] Лермонтов, Акад. изд., IV, 330.—«В условиях Кавказской войны азербайджанский язык был связующим для многих национальностей и необходим для

писателя, работавшего над кавказскими темами. Недаром Бестужев-Марлинский в течение нескольких лет брал уроки азербайджанского языка и использовал свое знание в романах». Так и Лермонтову нужно было знание местного языка для осуществления его замысла о романе из эпохи кавказской войны (И. Андроников, Лермонтов и Грузия.—«Красная Новь» 1939, X—XI, 256).

[63] Иероглифы—письмо жрецов, демотические письмена—распространенные в народе.

[64] Louis Bréhier, L'Egypte de 1798 à 1900, Paris, s. a., 29—32, 65—82.

[65] «Путешествие в Туркмению и Хиву в 1819 и 1820 годах гвардейского генерального штаба капитана Николая Муравьева, посланного в сии страны для переговоров. С картинами, с чертежами и проч.», М., 1822, 5.

[66] Воххабиты, или веггабиты, или веггабие,—мусульманская секта, основанная в XVIII в. шейхом Мохаммед-ибн-Абд-эль-Веггабом; она произвела в Аравии религиозно-политический переворот, объявила войну официальному исламу и успешно сражалась с армией султана; только в 1812—1813 гг. египетский паша Мехмед-Али вытеснил воххабитов из Медины и Мекки.

[67] В. Бартольд, цит. соч., 283; см. также «Материалы для истории факультета восточных языков», IV, 41.

[68] И. Захарьин-Якунин, Граф В. А. Перовский и его зимний поход в Хиву. Спб., 1901, стр. VII.—«Красная Новь» 1935, XI, 153—163; Л. Толстой, Князь Федор Щетинин, с послесловием П. С. Попова: «Неизданный роман Толстого из жизни В. Перовского». Ср. Л. Толстой, Полн. собр. соч., XVII, 689.

[69] «Хива в нынешнем своем состоянии».—«Отечественные Записки» 1840, VIII.

[70] И. Ениколопов, А. С. Грибоедов в Грузии и Персии, Тифлис, 1929, 201.

[71] «Voyage dans la Russie méridionale», Introduction, XIII.

[72] Е. Ковалевский, Восточные дела в двадцатых годах.—«Вестник Европы» 1868, III, 148—150.

[73] «Отечественные Записки» 1840, XII, Библ. хроника, 60.

[74] «Библиотека для Чтения» 1834, IV, Науки и художества, 63.

[75] Там же, X, Науки и художества, 105; Е. К., Средняя Азия. Путешествия Муравьева, Мейендорфа, Конолли и Борнса.

[76] Лависс и Рамбо, История XIX века под ред. Е. Тарле, М., 1938, IV, 346.

[77] «Отечественные Записки» 1839, VI, 144.

[78] См. выше статью Георгия Виноградова «Произведения Лермонтова в народно-поэтическом обиходе».

[79] «Исторический Вестник» 1892, IV, 90.

[80] Е. Ковалевский, цит. соч.—«Вестник Европы» 1868, III, 152.

[81] Там же.

[82] «Вестник Европы» 1868, III, 158.

[83] «Библиотека для Чтения» 1835, XIII, отд. III, 57—92.

[84] René de Chavagnes, Le juif au théâtre.—«Mercure de France» 1910, №№ 305, 306.

[85] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 60—61; Н. Котляревский, Лермонтов, Спб., 1912, 92—93; Б. Нейман, «Испанцы» Лермонтова и «Айвенго» Вальтер-Скотта.—«Филологические Записки» 1915, V—VI, 709—721; М. Яковлев, Лермонтов как драматург, Л.—М., 1924, 80—125.

[86] М. Рывкин, Велижское дело в освещении местных преданий и памятников.—«Пережитое», 1911, III, 60—61.

[87] «Anklagen der Juden in Russland wegen Kindermords. Gebrauch von Christenblut und Gotteslästerung», Leipzig, 1846.

[88] Е. Сушкова, Записки, Л., 1928, 89.

[89] С. Панчулидзев, Сборник биографий кавалергардов, Спб., 1906, 209—210.

[90] Ю. Гессен, Из истории ритуальных процессов. Велижская драма, Спб., 1906.

[91] В. Иконников, Граф С. Н. Мордвинов, Спб., 1873, 532.

[92] «Архив графов Мордвиновых», Спб., 1903, VIII, 478.

[93] «Еврейская энциклопедия», V, 397 (статья Ю. Г. «Велижское дело»).

[94] «Архив графов Мордвиновых», VIII, 470—471.

[95] В. Мануйлов, Семья и детские годы Лермонтова.—«Звезда» 1939, IX, 136. Полностью публикуются во втором полутоме Лермонтовского сборника «Литературного Наследства».

[96] Лермонтов, изд. «Academia», III, 555.

[97] Ю. Гессен, цит. соч., 21.

[98] «Еврейская энциклопедия», V, 397.

[99] М. Рывкин, цит. соч.—«Пережитое», 95.

[100] Там же, 77.

[101] Пыпин, Белинский, Спб., 1903, II, 139.

[102] П. Висковатов, цит. соч., 368.

[103] «Египет в прежнем и нынешнем своем состоянии. Сочинение А. Б. Клота-бея, в двух частях, с портретами, картами и планами. Перевод с французского Андрея Александровича Краевского», Спб., 1843.

[104] Э. Герштейн, Лермонтов и «кружок шестнадцати».—«Литературный Критик» 1940, №№ IX—X, 236—237.

[105] С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., 1940, 248.

[106] А не в середине июня (как обыкновенно указывают); цензурная помета июньской книжки «Москвитянина» с лермонтовским «Спором»: «Москва. Маия 31 дня, 1841 года»; если бы Самарин послал Погодину «Спор» в середине июня («ровно за месяц до кончины Лермонтова», по указанию Н. Барсукова), стихотворение не могло бы появиться в июньской книжке журнала, еще при жизни Лермонтова.

[107] «Жизнь и труды М. П. Погодина», Спб., 1892, VI, 236.

[108] Из письма Ю. Самарина к И. Гагарину 3 августа 1841 г.—«Сочинения Ю. Самарина», XII, 55—56.

[109] «Лекция о сущности, образе представления и цели Истории, читанная в Имп. Московском Университете Ю. Ульрихсом при вступлении его в должность ординарного профессора всеобщей истории и статистики 31 октября 1823 года, Москва, в Университетской типографии», 1823.

[110] Фр. Боденштедт, Заметка о Лермонтове.—«Современник» 1861, LXXXV, отд. II, № 2.

[111] Как сообщил Б. Эйхенбаум, «в записной книжке, где находится автограф „Спора“, на чистом обороте предшествующего листа написано (как название отдела): «Восток».—Лермонтов, изд. «Academia», II, 250.

ЛЕРМОНТОВ И РУССКАЯ КРИТИКА 40-х ГОДОВ

Статья Н. Мордовченко

1

Произведения Лермонтова начали обсуждаться в критике вскоре же после появления «Песни про купца Калашникова», напечатанной без имени автора в «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» 1838 г. (№ 18). «Не знаем имени автора этой песни, которую можно назвать поэмою в роде поэм Кирши Данилова,—писал Белинский в «Московском Наблюдателе» того же года,—но если это первый опыт молодого поэта, то не боимся попасть в лживые предсказатели, сказавши, что наша литература приобретает сильное и самобытное дарование»[1].

С начала 1839 г. Лермонтов стал ближайшим сотрудником «Отечественных Записок», печатая из номера в номер стихотворения и отдельные главы «Героя нашего времени». С опубликованием каждой новой вещи внимание к Лермонтову все усиливалось и росло. Особенно же сильное впечатление на современников произвели стихотворения Лермонтова «Дума» и «Поэт». Обозревая русскую литературу конца 30-х годов, Н. Мельгунов в «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» 1839 г. приводил цитату из «Думы» и заключал: «Эти стихи г. Лермонтова, молодого поэта с большим дарованием, наводят тяжелую грусть и заставляют невольно задуматься. Дай бог, чтоб предчувствие не сбылось, чтоб поколение наше оставило прочный след на земле, запечатлев его плодовитой мыслию и гениальным трудом! Да, мы еще можем совершить что-нибудь великое; но „времена спешат“, сказал один знаменитый наш проповедник... Так, времена спешат; спешите и вы, вперед, не медлите!»[2]. Это высказывание по поводу «Думы» принадлежало литератору, ближайшим образом связанному с кругом бывших любомудров, романтиков-шеллингианцев.

Сильное впечатление произвела «Дума» и на романтика французской ориентации—Н. Полевого. В «Сыне Отечества» 1839 г. Полевой целиком перепечатал «Думу», назвав ее «прекрасной», причем подчеркнул: «Давно не слыхали мы такого звучного стиха, не слыхали от русских поэтов такой свежей мысли!». С большим сочувствием отнесся Н. Полевой и к стихотворению Лермонтова «Поэт». «Опять является нам г-н Лермонтов с прекрасною, полною мысли и огня пьесой „Поэт“,—писал Полевой.—Уподобление поэта кинжалу, игрушке, повешенной на стенке среди роскошной мебели богача—превосходно!». «Поэт», так же, как и «Дума», целиком был перепечатан на страницах «Сына Отечества»[3].

Сам Н. Полевой в 1839 г., как и прежде, в пору «Московского Телеграфа», склонен был считать себя представителем новейшей и передовой критики, умеющей безошибочно оценить дарование каждого впервые

входившего в литературу поэта. Полевой был уверен, что и дарование Лермонтова было отгадано и оценено по достоинству им первым[4]. Однако в действительности дело обстояло не так. Пропагандисту французских романтических теорий и поклоннику Виктора Гюго творчество Лермонтова вскоре же оказалось чуждым и враждебным. К 40-м годам завершилась и политическая эволюция Полевого в сторону реакции, а сам бывший издатель «Московского Телеграфа» стал поставщиком официально-патриотических драм и соратником Булгарина и Греча.

В той же «Летописи Русских Журналов за 1839 год», где была дана цитированная выше оценка стихотворения «Поэт», Полевой издевался над «интеллектуальным конкретизмом», «безусловным абсолютизмом», «призрачностью» и другими терминами гегелевской философии, которую пропагандировал «Московский Наблюдатель» и на основе которой Белинский создавал русскую реалистическую критику.

Н. Полевому, воспитанному в традициях французской романтической школы и прославлявшему эффектную и изысканную прозу Марлинского, не могла быть приемлема проза «Бэлы», «Фаталиста», «Тамани». Не более чем через год после того, как Полевой приветствовал стихотворения Лермонтова, на страницах того же «Сына Отечества» о Лермонтове-прозаике говорится уже пренебрежительно, отмечается, что «Лермонтов, прозаик, до сих пор ничего порядочного не писал, ибо что писал он, было очень плохо». Характерно, что тогда же Н. Полевой изменяет свое отношение и к стихотворениям Лермонтова. О Лермонтове, напечатавшем вслед за «Думой» и «Поэтом» «Русалку», «Ветку Палестины», «Молитву», «Дары Терека» и многие другие стихотворения, Н. Полевой говорит теперь как об авторе «полдюжины пьесок, весьма недурных»[5]. Этой одной фразой Полевой, в сущности, зачеркивал свои прежние похвалы Лермонтову и ясно обнаруживал, что эти похвалы не имели глубоких принципиальных оснований. Нужно сказать еще, что подобное отношение к Лермонтову связано было не только с литературно-эстетической позицией бывшего издателя «Московского Телеграфа», но и с обстоятельствами журнальной борьбы. Н. Полевой стал пренебрежительно и отрицательно отзываться о Лермонтове тогда, когда Белинский, после прекращения «Московского Наблюдателя», переехал в Петербург, стал сотрудником «Отечественных Записок» и возложил на Лермонтова все свои упования и надежды.

2

Белинский, может быть, действительно не знал в 1838 г., что «Песня про купца Калашникова», которую он так проницательно охарактеризовал, принадлежала Лермонтову. Через год, когда в «Отечественных Записках», уже с именем Лермонтова, появились «Дума», «Поэт», «Русалка», «Ветка Палестины», «Не верь себе», Белинский ко всем этим вещам отнесся с величайшим вниманием. Тогда же он дал необычайно высокую оценку «Бэлы», тоже только-что напечатанной в «Отечественных Записках».

«Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним наших войск,—писал Белинский о «Бэле» в «Московском Наблюдателе»,— мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клевещут на него. Чтение прекрасной повести г. Лермонтова многим может быть полезно еще и как противоядие чтению повестей г. Марлинского»[6]. Белинский смело противопоставлял Лермонтова, автора еще только одной повести, прославленному прозаику 30-х годов Марлинскому,

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ЖУРНАЛИСТУ, ЧИТАТЕЛЮ И ПИСАТЕЛЮ“ (ИЗОБРАЖЕНЫ ЛЕРМОНТОВ, БЕЛИНСКИЙ И ПАНАЕВ)

Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.

Третьяковская галлерея, Москва

чье творчество было связано с романтическим этапом литературы и с точки зрения Белинского могло только тормозить развитие реализма.

Касаясь стихотворений Лермонтова, Белинский выделял «Ветку Палестины» и «Не верь себе». Он писал, что «первое поражает художественностию своей формы, а второе глубокостию своего содержания и могучестию формы: дело идет, кажется, о тех непризванных поэтах, которые могут вдохновляться только своими страданиями, за отсутствием истинного поэтического призвания». Приводя далее стихотворение «Не верь себе», Белинский указывал: «Заметьте, что здесь поэт говорит не о бездарных и ничтожных людях, обладаемых метроманиею, но о людях, которым часто удается выстрадать и то и другое стихотворение, и которые вопли души своей, или кипение крови и избыток сил, принимают за дар вдохновенья. Глубокая мысль!.. Сколько есть на белом свете таких мнимых поэтов! И как глубоко истинный поэт разгадал их!..». Сдержаннее и холоднее Белинский отнесся к «Думе» и «Поэту». «Думу» он характеризовал как «энергическое, могучее по форме, хотя и прекраснодушное несколько по содержанию стихотворение». О «Поэте» Белинский упоминал как о произведении, «примечательном многими прекрасными стихами и также прекраснодушном по содержанию»[7]. Гегелевским термином «прекраснодушие» (Schönseligkeit), восходящим к Шиллеру и сентиментальной эпохе, Белинский обозначал тогда субъективное отношение к действительности, абстрактный, мечтательный идеализм.

В соответствии с формулой Гегеля «всё, что действительно, то разумно» Белинский вместе с М. Бакуниным в 1838—1839 гг. теоретически обосновывал действительность и разумность существующих общественно-политических порядков и отказывался от всякого протеста. И искусство он звал в эту пору к преодолению всякой дисгармонии, считая, что истинное художественное произведение не обнажает противоречий жизни, не углубляет их, что оно «примиряет с действительностью, а не восстановляет против нее»[8].

На первый взгляд может показаться, что, исходя из подобной теории, Белинский должен был осудить Лермонтова и отвергнуть его поэзию. Однако, как уже видно из приведенных высказываний Белинского, его отношение к автору «Думы» и «Поэта» было гораздо более сложным и противоречивым. Констатируя «прекраснодушие», т. е. порицая обличительные, протестующие начала у Лермонтова, Белинский в то же время признал его истинным и замечательным поэтом. Для того, чтобы понять существо высказываний Белинского о Лермонтове, следует подробнее остановиться на литературно-эстетических взглядах Белинского 1838—1839 гг.

Именно в эту пору Белинский безоговорочно осудил Полежаева, заявив, что «его песни, нашедшие отзыв в современниках, не перейдут в потомство». Давая оценку стихам Полежаева, Белинский вспоминал слова Гёте о «лазаретной поэзии». «Плачевных и скорбящих поэтов,—писал Белинский,— великий поэт Гете характеризовал эпитетом лазаретных, и этим вполне определил их отрицательное значение в области искусства». Белинский подчеркивал при этом, что «субъективность—смерть поэзии и ее произведения—поэтический пустоцвет»[9]. Нужно вспомнить, что «лазаретной» поэзией Гёте называл современную ему «литературу отчаяния», которая возбуждала в нем отвращение своим болезненным характером: «Поэты все пишут так, как будто бы они больны и как будто бы весь

мир—это лазарет. Все они говорят о страданиях и земной юдоли и о потусторонних радостях»[10].

Но Гёте, который для Белинского и всего круга «Московского Наблюдателя» являлся величайшим авторитетом в области искусства, противопоставлял «лазаретной» поэзии «истинно тиртейскую» поэзию. Эта поэзия «не только воспевает битвы, но и вооружает человека мужеством для жизненной борьбы»[11]. Таким представителем тиртейской поэзии для Гёте был Байрон, хотя Гёте и не сочувствовал его революционным устремлениям[12]. В пору «Московского Наблюдателя» М. Бакунин и Белинский и в данном вопросе, в отношении к Байрону, шли вслед за Гёте.

В декларативном предисловии к «Гимназическим речам» Гегеля Бакунин характеризовал «великого Байрона» как поэтического выразителя «мучительного перехода от XVIII века к XIX-му, от болезни к выздоровлению»[13]. Еще более ярко и выразительно говорит о Байроне Белинский в рецензии на «Краткую историю Франции» Мишле (1838), которая вся проникнута ненавистью к «лазаретной» поэзии, к «литературе отчаяния» во Франции. В этой рецензии Белинский касается двух литературных школ: «идеальной», представителями которой он считает Шатобриана и Ламартина, и «неистовой», происходящей по прямой линии от Байрона. В «неистовую» школу Белинский относит Гюго, Эж. Сю, Бальзака, Дюма, Жорж Санд. Обе эти школы Белинский порицает с исключительной резкостью, но Байрон характеризуется им как величайший поэт, хотя Белинский вслед за Гёте и считает пагубными его революционные устремления. «Дело вот в чем,—писал Белинский:—Байрон, как новый атлант, поднял на свои мощные рамена страдания целого человечества, но не пал под этою ужасною тяжестию. Душа его была—бездонная пропасть; его притязания на жизнь были огромны, и жизнь отказала ему в его требованиях. Он оперся на самоё себя, и новый Прометей, терзаемый коршуном—ненасытимою жаждою своего беспокойного духа, вопли гордой души своей передал в чудных, художественных образах. Это был поэт гордого самим-собою отчаяния. Сын XVIII века, он с презрением оттолкнул от себя его бедные радости, его нищенские наслаждения,—и не узнал истинных радостей, истинных наслаждений, того богатства духа, который ни ржа не точит, ни тать не похищает. В аравийской пустыне железного стоицизма нашел он свое убежище от карающей его и презираемой им судьбы, и не достиг до обетованной земли благодати, где открывается вечная истина, разрешаются в гармонию диссонансы бытия и мерцает таинственным блеском заря бесконечного блаженства. Да, благородному лорду дорогою ценою обошлись его дивные песни: они были им выстраданы. Но наши господа неистовые об этом не подумали: им показалось очень эффектно бранить и проклинать жизнь»[14]. «Неистовой» школе французского романтизма Белинский, таким образом, противопоставляет Байрона как подлинного представителя тиртеевской поэзии.

В 1838—1839 гг. Белинский доказывал, что поэт является «органом общего и мирового», что никакого отношения к общественности данного времени искусство не имеет, что между художником и человеком нет ничего общего и т. д. Являясь выражением абсолютной идеи в один из моментов ее развития, искусство всегда «объективно», в противоположность всякому субъективному заблуждению, отрицающему действительность. Борясь с субъективизмом в искусстве, Белинский, однако, утверждал, что отрицание, будучи необходимой ступенью в развитии абсолютной

идеи, необходимо должно присутствовать и в искусстве. «В духовном развитии человека момент отрицания необходим,—писал Белинский,—потому что кто не ссорился с жизнью, у того и мир с нею не очень прочен; но это отрицание должно быть именно только моментом, а не целою жизнию: ссора не может быть целию самой себе, не иметь целию примирение»[15].

Соответственно этой концепции Белинский анализировал и истолковывал произведения искусства. Так, в статье о «Гамлете» Шекспира трагедия Гамлета характеризуется Белинским как переход из младенческой, бессознательной гармонии духа в дисгармонию и борьбу, «которые суть необходимое условие для перехода в мужественную и сознательную гармонию и самонаслаждение духа»[16]. Аналогичным образом трактуется Белинским и образ Фауста. П. В. Анненков в своих мемуарах справедливо указывает, что «для Белинского той эпохи Фауст есть точно такая же философская схема, как и Гамлет, даже почти ничем не отличающаяся от нее. Фауст, как человек глубокий и всеобъемлющий, должен был выдти из естественной гармонии духа, поссориться с действительностью, к которой обратился за утешением и познанием, и после ряда кровавых испытаний, мучительной борьбы, падений и обольщений возвратиться снова к полной гармонии духа, но уже гармонии, просветленной опытом и сознанием»[17].

Проблема взаимоотношения искусства и действительности выступает в концепции Белинского в сугубо идеалистической форме. Но идеализм Белинского был объективным идеализмом. Если идея разумна и истинна, как истолковывал ее Белинский, то значит она и действительна. Следовательно, художественное произведение, выражающее идею в один из моментов ее развития, не может противостоять действительности, а должно совпасть с нею.

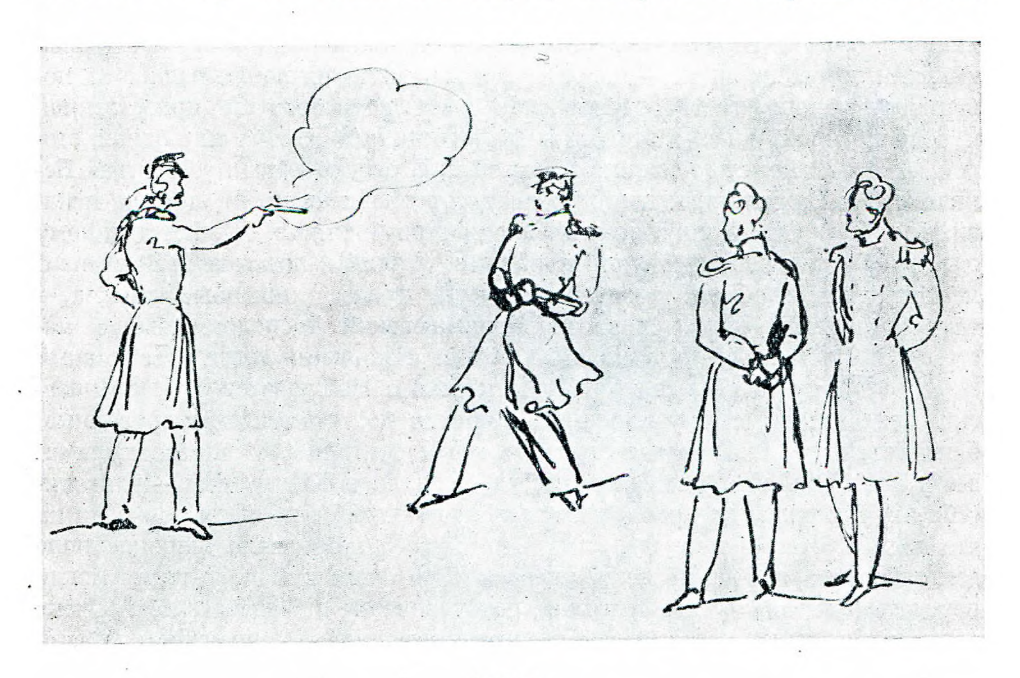
Гегелевское учение помогало Белинскому в развитии и укреплении его реалистических тенденций. Но вместе с тем Белинский совершал глубокую ошибку, усматривая единство противоположностей не в последовательном развитии противоречий, а в преодолении и свертывании их, в спекулятивном высшем синтезе.

«Дума» и «Поэт» Лермонтова не только не заключали в себе никаких тенденций к обнаружению этого «высшего синтеза», но, наоборот, были проникнуты безнадежным отчаянием и трагизмом. В то же время Лермонтов не имел ничего общего с «лазаретной» поэзией французского романтизма, которую презирал Белинский. Над поэтами, воспевавшими земные страдания и горести, Лермонтов возвышался своим стоицизмом.

П. В. Анненков в своих мемуарах рассказывает: «Нельзя сказать, чтобы Белинский не распознавал в Лермонтове отголоска французского байронизма, как этот выразился в литературе парижского переворота 1830 года и в произведениях „юной Франции“,—а также и примеси нашего русского великосветского фрондерства, построенного еще на более шатких основаниях, чем парижский скептицизм и отчаяние. Но он им отыскивал другие причины и основания, а не те, которые выходили из самой жизни поэта»[18]. Это очень важное наблюдение Анненкова нуждается, однако, в уточнении и разъяснении. Отчаяние и трагизм Лермонтова Белинский в 1839—1840 гг. склонен был объяснять как неизбежную ступень в духовном развитии молодого поэта, как необходимое условие для перехода к гармонии и примирению с действительностью. Несомненно, что такое объяснение не имело оснований в жизни Лермонтова и было со стороны

Белинского ошибкой, от которой он впоследствии сам отказался. Но «отголоски французского байронизма» настраивали Белинского не против Лермонтова, а в его пользу. Если отсутствие «примирительных» тенденций в «Думе» и «Поэте» Белинский счел «прекраснодушием», если «великосветское фрондерство» у Лермонтова было ему также неприемлемо, все же Лермонтов оказался ему близок.

Лермонтов стал близок Белинскому прежде всего потому, что Белинский увидел в нем «истинного» поэта, сумевшего распознать и изобличить «мнимых», «лазаретных» поэтов. В стихотворении «Не верь себе» ирония и сарказм Лермонтова были направлены одновременно и в сторону лицемерной и бездушной толпы, и в сторону плачущих и скорбящих поэтов.



ДУЭЛЬ

Рисунок пером Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 171)

Институт литературы, Ленинград

Оружием художественного слова Лермонтов боролся с той поэзией, против которой восставал и Белинский и которую он систематически обличал.

Отвращение к плачущим и скорбящим поэтам у Белинского теснейшим образом было связано, с одной стороны, с его гегельянством, с другой стороны—оно шло рука об руку с глубочайшей его неприязнью к французской литературе и искусству. Ирония и сарказм Лермонтова по адресу «мнимых» поэтов тоже были в несомненной связи с его французскими симпатиями и антипатиями.

Как известно, в идейном направлении «Московского Наблюдателя», руководимого и вдохновляемого Белинским, большую роль играло так называемое «французоедство» (Franzosenfresserei). «Французоедству» были посвящены многие страницы бакунинского предисловия к «Гимназическим речам» Гегеля, «французоедством» было проникнуто большинство статей и рецензий Белинского. Упомянутая рецензия на «Краткую историю

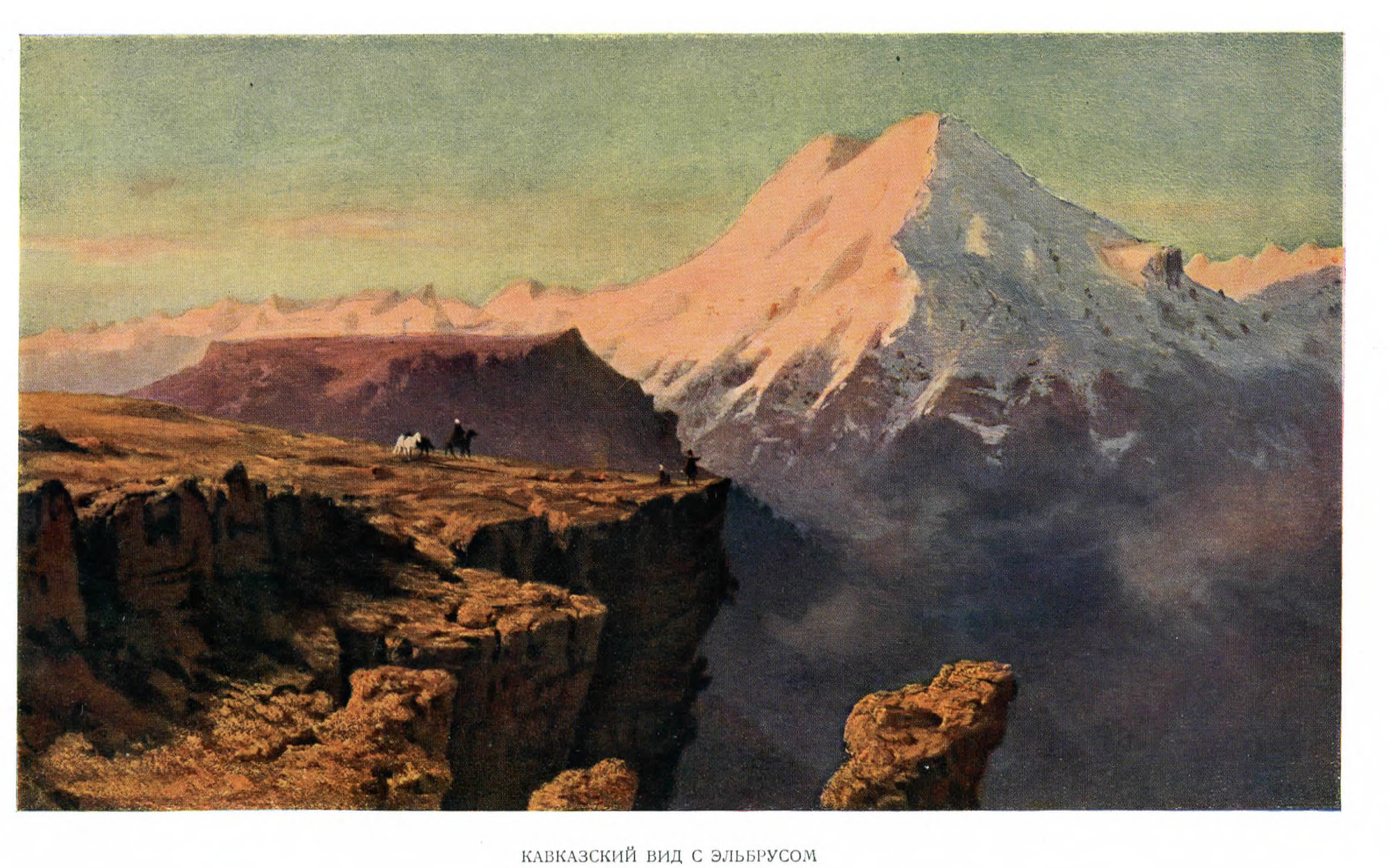
Франции» Мишле с достаточной ясностью может свидетельствовать о сущности «французоедства» Белинского. С отвращением относясь к французской «литературе отчаяния», Белинский вместе с Бакуниным распространял свою ненависть и на всю историю Франции, особенно на Французскую революцию, и на передовые течения во французской общественной мысли 30-х годов.

Чернышевский превосходно и с полной убедительностью показал, что «французоедство», отчасти обусловленное гегельянством, в конечном счете предопределено было глубокими общественно-историческими причинами. Чернышевский показал и то, что, несмотря на несомненные крайности «французоедства» (огульное осуждение истории Франции и общее осуждение всех направлений французской общественной мысли), все же оно имело прогрессивный смысл. «Все, чем блистала Франция времен первой империи и реставрации,—писал Чернышевский,—было фальшиво и поверхностно или противоречило истинным потребностям нравственной и общественной жизни; все основывалось на недоразумении с одной стороны, на обмане или насилии с другой». В основе «французоедства» Белинского и Бакунина, как это установлено Чернышевским, лежала ненависть к буржуазной плутократии эпохи Луи-Филиппа, к общественному строю Франции послеиюльской монархии. Узкий и пресыщенный эгоизм, легкомыслие и обман, разочарованность, фразы, лишенные смысла,— такими чертами характеризовал Чернышевский господствовавшие настроения буржуазной Франции 30-х годов. Разъясняя далее объективный смысл «французоедства» в кругу «Московского Наблюдателя», Чернышевский замечал: «Вражда усиливалась особенно тем, что эти разочарованные, блазированные, проеденные эгоизмом люди считались у нас оракулами: все у нас кричали о французах, все восхищались французами,—а ни для себя, ни тем более для нас французы такого разбора не были ровно ни на что годны. Нам нужен был энтузиазм, перед нами было широкое поле деятельности: как же не возненавидеть было этих людей, которые могли передать нам только свое бессилие, разочарование и бездействие?». Очень тонко наблюдение Чернышевского, что «тогдашние французские знаменитости», у которых «не было ни решительных принципов, ни строгой последовательности в образе мыслей», были люди «в роде тех, которых изображал у нас Пушкин в своих героях,—в роде тех, которых Лермонтов заставляет говорить:

Богаты мы, едва из колыбели,
Ошибками отцов и поздним их умом...
К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы...»[19] и т. д.

Из наблюдений Чернышевского с необходимостью следует вывод, касающийся центральных стихотворений Лермонтова. Художественные обобщения, данные в этих стихотворениях и связанные с русской действительностью конца 30-х годов, могут и должны быть распространены и на действительность западно-европейскую, в частности на французскую буржуазную действительность эпохи Луи-Филиппа. Существенно и то, что при создании своих стихотворений Лермонтов исходил, конечно, не только из опыта русской, но и французской жизни конца 30-х годов.

Лермонтов, подобно большинству людей его круга, был воспитан во французских традициях. В его идейном развитии сыграла большую роль июльская революция 1830 г., которую он приветствовал в своих стихах.



КАВКАЗСКИЙ ВИД С ЭЛЬБРУСОМ
Картина маслом Лермонтова, 1837 г.
Принадлежала А. А. Краевскому
Институт литературы, Ленинград

С тем большей горечью должен был отнестись Лермонтов к послеиюльской монархии, к наступившему господству биржевиков и банкиров. В связи с этим естественно и понятно, что Лермонтов заинтересовался Барбье, клеймившим в своих сатирах буржуазный Париж, обличавшим порочность и развратность современной ему Франции. Гневные сатиры Барбье откликнулись у Лермонтова и в «Думе», и в «Поэте», и особенно ярко в стихотворении «Не верь себе». Характерно, что в качестве эпиграфа к последнему стихотворению взяты те строки из «Пролога» Барбье, где изобличаются «кричащие шарлатаны, торговцы пафосом и изготовители напыщенных слов», т. е. представители французской литературы, которые выдвинулись после поражения Июльской революции.

Отношение Лермонтова к литературе послеиюльской Франции требует специального исследования. Однако, учитывая обращение Лермонтова к Барбье, несомненно родственного ему идейно-политически, можно заключить, что Лермонтов отнюдь не склонен был симпатизировать болезненным и упадочным течениям во французской литературе. Эти течения, так же как и породивший их общественный строй, были, очевидно, враждебны Лермонтову, и он боролся с ними, преодолевая «парижский скептицизм и отчаяние». В этом-то отношении Лермонтов и оказывался близок Белинскому, хотя их пути в 1839—1840 гг. скорее пересекаются, чем сходятся. Стоицизм, не боящийся действительности со всеми ее противоречиями и антагонизмами,—такова идейная позиция Лермонтова, во многом аналогичная байроновской. Примирение с действительностью и разрешение всех противоречий в абстрактном синтезе—такова позиция Белинского в рассматриваемый период.

Анненков рассказывает, как Белинский «носился с каждым стихотворением» Лермонтова, появлявшимся в «Отечественных Записках», и «как он прозревал в каждом из них глубину его души, больное, нежное его сердце»[20]. Каждое новое стихотворение расширяло представление о поэтическом облике Лермонтова, о силе его таланта, о широте его диапазона. Прочитав в августе 1839 г. «Три пальмы» Лермонтова в «Отечественных Записках», Белинский писал Краевскому: «Боже мой! Какой роскошный талант! Право, в нем таится что-то в е л и к о е»[21]. Месяцем позже, в письмо к Станкевичу, Белинский приводил целиком «Три пальмы» и заявлял: «На Руси явилось новое могучее дарование—Лермонтов»[22]. В январе 1840 г. Белинский спрашивал о Лермонтове К. Аксакова: «Каков его „Терек“? Дьявольский талант!». С тем же вопросом Белинский обращался и к Боткину, причем замечал: «Чорт знает—страшно сказать, а мне кажется, что в этом юноше готовится т р е т и й русский поэт, и что Пушкин умер не без наследника»[23]. Так еще в самом начале 1840 г., когда не было ни «Героя нашего времени», ни сборника стихотворений Лермонтова, Белинский предсказывал Лермонтову место в литературе вслед за Пушкиным и Гоголем.

Важно подчеркнуть, что и в начале 1840 г. Белинский еще продолжал отрицать всякие связи литературы и искусства с общественно-исторической действительностью. Январь 1840 г.—время появления статьи «Менцель, критик Гете», где утверждались принципиальная аполитичность и асоциальность искусства. Вследствие этого Белинский еще не ставил и не мог ставить вопроса о соотношении лермонтовской поэзии с условиями и противоречиями русской общественной жизни. Исходя из гегелевского тезиса, что поэт есть «орган общего и мирового», Белинский продолжал

отстаивать свою концепцию о неизбежности разрешения всех противоречий и антагонизмов в гармонию и примирение. Пока еще не только не расставаясь с этой концепцией, но и пропагандируя ее в своих статьях, Белинский по ходу своей собственной эволюции выходил, однако, за ее рамки и перерастал ее.

С конца 1839 г. Белинский начинал видеть несостоятельность своего истолкования «разумной действительности» и вступал в полосу мучительного идейного кризиса, который преодолевался на протяжении 1840—1841 гг. Наблюдения петербургской жизни помогали Белинскому развивать и углублять идею отрицания, идею революционной борьбы. В пору пересмотра старых взглядов и перехода на новые позиции Лермонтов как бы сопутствовал Белинскому. Поэзия Лермонтова не только не заключала в себе тенденции примирения с действительностью, как того требовала философско-эстетическая концепция Белинского, но, наоборот,—углубляла и обостряла все жизненные противоречия. Вот почему в процессе выработки нового мировоззрения Белинский нашел у Лермонтова полное и глубокое отражение своей «рефлексии», своих сомнений и колебаний, своей внутренней борьбы, которую он переживал.

В письме к Боткину от 9 февраля 1840 г. Белинский восхищался «Колыбельной песней» Лермонтова. «Как безумный, твердил я и дни и ночи эту чудную молитву,—писал он,—но теперь я твержу... другую молитву:

И скушно, и грустно!.. и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

Эту м о л и т в у твержу я теперь потому, что она есть полное выражение моего моментального состояния». И дальше Белинский делал характерное признание: «А дня через два надо приниматься за статью о детских выпусках, где я буду говорить о любви, о благодати, о блаженстве жизни, как полноте ее ощущения, словом, обо всем, чего и тени, и призрака нет теперь в пустой душе моей»[24].

3

До выхода в свет «Героя нашего времени» специальных критических статей о Лермонтове еще не было, хотя имя поэта уже встречалось в литературных обзорах, рецензиях, заметках. В самом начале 1840 г. имя Лермонтова даже оказалось вовлеченным в полемику.

«Отечественные Записки» Краевского, где систематически печатался Лермонтов, вместе с «Литературной Газетой» того же Краевского развернули борьбу с реакционной журналистикой, а особенно с Н. Полевым, который был тогда ближайшим участником «Сына Отечества». Самую непримиримую позицию по отношению к Н. Полевому занял Белинский, начавший обличение Полевого еще в «Московском Наблюдателе». После переезда в Петербург Белинский продолжил и еще шире развернул борьбу с Н. Полевым. В первом номере «Отечественных Записок» 1840 г. Белинский напечатал обширную рецензию на «Очерки русской литературы» Н. Полевого; он неустанно преследовал и клеймил Полевого и в ряде других своих статей и рецензий того же времени. Вместе с «Отечественными Записками» выступала и «Литературная Газета». С начала 1840 г. здесь начался печатанием цикл фельетонов И. Панаева, дававших памфлетную характеристику деятелям реакционной журналистики. В «Портрете № 2» давалась характеристика Н. Полевому, причем автор явно намекал на дружбу Полевого с Булгариным и Гречем[25].

Во всякой книгѣ предисловіе есть первая
а вмѣстѣ съ тѣмъ
и последняя вещь; оно или служитъ объясненіемъ
цѣли сочиненія, или оправданіемъ и отвѣтомъ на
критики. Но обыкновенно читателямъ дѣла нѣтъ
до нравственной цѣли и до журнальныхъ нападокъ,
и потому они не читаютъ предисловій. А жаль, что
это такъ, особенно у насъ. Наша публика такъ
еще молода и добродушна, что не понимаетъ басни,
если въ концѣ ея не находитъ нравоученія. Она
не угадываетъ шутки, не чувствуетъ ироніи; она
просто дурно воспитана. Она еще не знаетъ, что
въ порядочномъ обществѣ и въ порядочной книгѣ явная
брань не можетъ имѣть мѣста; что
современная образованность изобрѣла орудіе бо-
лѣе острое, почти невидимое, и тѣмъ не менѣе
смертельное, которое, подъ одеждою лести наноситъ
неотразимый и вѣрный ударъ. Наша публика по-
хожа на провинціала, который, подслушавъ раз-
говоръ двухъ дипломатовъ принадлежащихъ къ
враждебнымъ дворамъ, остался бы увѣренъ что
каждый изъ нихъ обманываетъ свое правительство
въ пользу взаимной, нѣжнѣйшей дружбы.

Эта книга испытала на себѣ еще недавно
несчастную довѣрчивость нѣкоторыхъ читателей и
даже журналовъ къ буквальному значенію словъ.
Иные ужасно обидѣлись, и не шутя, что имъ
ставятъ въ примѣръ такого безнравственнаго
человѣка, какъ Герой Нашего Времени; другіе же

ПРЕДИСЛОВИЕ К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“, НАПИСАННОЕ РУКОЙ А. ШАН-ГИРЕЯ, С ПОПРАВКАМИ ЛЕРМОНТОВА

Институт литературы, Ленинград

Н. Полевой не остался в долгу и в ответ на все эти нападки начал на страницах «Сына Отечества» систематически издеваться над «Отечественными Записками» и «Литературной Газетой», а также и над писателями, которые являлись сотрудниками этих изданий. Нужно сказать, однако, что все выпады Полевого отнюдь не носили принципиального характера. Это были придирки по мелким поводам и частным фактам. Тогда же Полевой изменил свое отношение и к Лермонтову, начав в своих рецензиях и обзорах иронизировать и издеваться над поэтом. Так, например, в «Очерке русской литературы за 1838 и 1839-й годы» Н. Полевой писал: «Кроме гениальных и великих романистов, каковы прославленные друзьями—И. И. Лажечников—наш В. Скотт, Н. Ф. Павлов—наш Бальзак, Казак Луганский—наш Жакоб Библиофил, Е. П. Гребенка, М. Ю. Лермонтов—наши... право, и не знаем кто, но только великие писатели—у нас есть также писатели, хотя и не столь великие, но с истинным неподдельным дарованием. Сюда причисляем мы, например: Булгарина, Греча, Загоскина, Вельтмана, Гоголя, Основьяненка, князя Одоевского и других»[26]. Полевой по большей части ограничивался ироническими намеками, не затрудняя себя критическим разбором творчества тех писателей, к которым он был настроен явно недоброжелательно. Можно отметить, что в «Очерке русской литературы за 1838 и 1839-й годы», коснувшись «Новых повестей» Н. Павлова, Полевой ограничился следующими замечаниями: «всё напечатано с ужасною разбивкою, с бесконечными пробелами, и вышел том в восьмушку, вероятно, для того, чтобы продавать его по десяти рублей. Жаль, что, разгоняя буквы по страницам, издатели не позаботились об исправной корректуре книги: она кишит ошибками против всех правил языка и грамматики». Таков был преобладающий стиль критических «очерков» Н. Полевого, которые он печатал в «Сыне Отечества».

«Литературная Газета», организованная Краевским с 1840 г., стала выходить с виньеткой на первой странице. Эту виньетку Н. Полевой избрал объектом для своих выпадов. Иронизируя по поводу «фасона», которым щеголяет «Литературная Газета», Полевой упомянул и виньетку—«прелестный политипаж, изображающий какого-то лысого толстяка, который сидит подле стола, в креслах, и думает»[27]. Когда редакция «Литературной Газеты» ответила «Сыну Отечества», что политипаж изображает не просто «лысого толстяка», а Франклина, Н. Полевой выступил с резкой полемической заметкой. Он пытался доказать, что политипаж, использованный «Литературной Газетой» в качестве виньетки, взят из какого-то французского листка, «где его и не думали выдавать за какое-нибудь историческое лицо». Заметка Полевого оканчивалась таким образом: «Поверить словам вашим и скучно, и грустно, и некому, как говорит какой-то поэт у вас, на стр. 135»[28].

Н. Полевой намекал на стихотворение Лермонтова «И скушно, и грустно», напечатанное в № 6 «Литературной Газеты» 1840 г. (от 20 января). Отвечая Полевому, редакция «Литературной Газеты» упомянула и об этом стихотворении: «„Сыну Отечества“, повидимому, не нравятся прекрасные стихи М. Ю. Лермонтова, напечатанные на 135 стр. „Литературной Газеты“, стихи, положенные на музыку одним известным петербуржским артистом и принятые с живым участием в лучшем петербуржском обществе... И здесь мы спорить не станем:—у всякого свой вкус! Мы любим

стихи Лермонтова, Жуковского, Пушкина и печатаем их в нашем журнале; „Сын Отечества" любит стихи гг. Печенегова, Коровкина, Сушкова, И. Д—ча, Н. Д—ва и им подобных... На здоровье!..»[29].

Редакция «Литературной Газеты» и «Отечественных Записок» не только печатала стихотворения Лермонтова, но и выдвигала его имя как большую надежду русской литературы. Характерно, что в рецензии «Литературной Газеты» на «Одесский альманах 1840 г.» по поводу Лермонтова прямо заявлялось: «Многого, многого ждем мы от этого могущественного таланта; одни из самых лучших, светлых, блистательных надежд возложили мы на него... Дай бог, чтобы он осуществил их все...»[30]. Одновременно Белинский в «Отечественных Записках», в свою очередь рецензируя «Одесский альманах 1840 г.», также упоминал имя Лермонтова. Давая краткую характеристику современной поэзии, Белинский, между прочим, отмечал: «Поэтов действующих—у нас немного; если хотите, мы всех их перечтем по пальцам: гг. Лермонтов и Кольцов; далее подписывающийся —Ѳ—⟨И. П. Клюшников⟩, и г. Красов...»[31]. Однако, в своей рецензии Белинский очень холодно отозвался об «Ангеле» и «Узнике» Лермонтова, помещенных в «Одесском альманахе». 1 марта 1840 г. он писал Боткину по поводу этих стихотворений: «Стихи Лермонтова не достойны его имени, они едва ли и войдут в издание его сочинений (которое выйдет к празднику), и я их ругну. Впрочем, они случайно и попали в печать, чтобы отвязаться от альманашников»[32]. В рецензии на «Одесский альманах» по поводу «Ангела» и «Узника» Белинский ограничился следующими замечаниями: «Два стихотворения г. Лермонтова, вероятно, принадлежат к самым первым его опытам,—и нам, понимающим и ценящим его поэтический талант, приятно думать, что они не войдут в собрание его сочинений, которое, слышали мы, выйдет весною. Впрочем, эти два стихотворения недурны, даже хороши, но только не превосходны, а без того не могут быть и хороши, когда под ними подписано имя г. Лермонтова»[33]. Предположение Белинского, что «Ангел» и «Узник» принадлежали к числу самых первых опытов Лермонтова, не совсем верно. «Ангел», действительно, был написан в 1831 г. и являлся единственным из юношеских стихотворений, напечатанных самим Лермонтовым. Но «Узник» датируется 1837 г., хотя первоначальная его редакция (стихотворение «Желание») относится к 1831—1832 гг.

Редактор и комментатор сочинений Белинского С. А. Венгеров обвинял Белинского в том, что в оценках «Ангела» и «Узника» критик «жестоко промахнулся»[34]. Как это видно из приведенных цитат, оценки Белинского не сопровождены мотивировкой. Неизвестно, в силу каких причин Белинский отрицательно отнесся к «Ангелу» и «Узнику».

До сих пор не обращалось внимания на то, что в рецензии на «Одесский альманах», помещенной в «Литературной Газете», «Ангел» и «Узник» также были оценены очень холодно, причем оценки сопровождались мотивировкой. Эта мотивировка проясняет и сущность оценок Белинского. Вот что было сказано в рецензии по поводу «Узника» и «Ангела»: «В этих пьесах нет ничего особенного, ими нельзя измерить таланта Лермонтова. Первое, по нашему мнению, лучшее. Яркий металлический стих, какой-то особенный прием, обличающий художника, полнота образов, исчерпывающих своими формами все содержание чувства, выражаемого стихотворением,—вот достоинства пьесы „Узник". Стихотворение „Ангел" менее

удовлетворяет нашему эстетическому чувству. В самом содержании его какая-то неопределенность, какая-то антипоэтическая туманность, так что даже самый талант Лермонтова не мог придать ему жизни... Может быть, в связи с другими стихотворениями оно получит более глубокое значение и иначе отзовется, но само по себе, как уже и сказали мы, оно не удовлетворяет нас». Рецензент заканчивал свою оценку «Ангела» следующими словами: «Вообще мы желали бы,—если позволено нам это желание,—чтобы талант Лермонтова чуждался всего аллегорического, безжизненной области, населенной символическими демонами, двусмысленными пери и пр.»[35].

Можно предположить, что Лермонтов принял во внимание мнение рецензента, поскольку «Ангел» не был включен в сборник стихотворений издания 1840 г.

Но возвратимся к полемике «Сына Отечества» с «Литературной Газетой» и «Отечественными Записками». Изложенные вкратце перипетии этой полемики не имели бы, конечно, никакого существенного значения, если бы в числе свидетелей этой полемики не был сам Лермонтов и если бы эта полемика не откликнулась в его творчестве.

В стихотворении «Журналист, читатель и писатель», написанном в конце марта 1840 г. (во время пребывания Лермонтова под арестом за дуэль с Барантом) и напечатанном в 4-й книжке «Отечественных Записок», несомненно отразились впечатления Лермонтова от полемики Полевого с изданиями Краевского. В «журналисте» и его речах нельзя не узнать некоторых существенных черт облика Н. Полевого, к 1840 г. растерявшего свою принципиальность, писавшего за деньги и сблизившегося с деятелями продажной журналистики:

Приличье, вкус—всё так условно;
А деньги все ведь платят ровно!—
Поверьте мне: судьбою несть
Даны нам тяжкие вериги...

Белинский, характеризуя критические «очерки» Полевого в «Сыне Отечества», превосходно говорил о них: «Все эти „очерки“ поются на один и тот же лад и отличаются элегическою унылостию разочарованных юношей двадцатых годов настоящего столетия,—юношей, уж очень состарившихся для 1840 г. В них на один и тот же тон распевается одна и та же мысль,—что теперь все не так, как было, и в современной литературе видна одна посредственность»[36]. «Журналист» в стихотворении Лермонтова, подобно Полевому, смотрит на «русскую музу» «открыто негодуя», подобно Полевому, он видит в литературе одну посредственность:

Скажите, каково прочесть
Весь этот вздор, все эти книги...
И всё зачем?—чтоб вам сказать,
Что их не надобно читать!..

Выше мы отмечали, каков был преобладающий стиль критических «очерков» Полевого: он уклонялся от серьезного критического анализа, зачастую лишь иронизировал над писателями, которые сотрудничали во враждебных ему органах. Литературная критика в руках Полевого, как уже указывалось, подменялась библиографическими заметками, нападками на шрифт, опечатки и пр. По поводу виньетки в «Литературной Газете» Полевой открыл даже целое наступление, затрагивая и имя Лермонтова. В следующих строках «Журналиста, читателя и писателя» не только

отразились впечатления Лермонтова от полемики Полевого с «Литературной Газетой», но и была дана оценка этой полемики. В ответ на слова «журналиста», что и он, «открыто негодуя», смотрит на «музу русскую», «читатель» говорит:

Читал я.—Мелкие нападки
На шрифт, виньетки, опечатки,
Намеки тонкие на то,
Чего не ведает никто.
Хотя б забавно было свету!—
В чернилах ваших, господа,
И желчи едкой даже нету,
А просто грязная вода.

ГУЛЯНЬЕ В САДУ

Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 87)

Институт литературы, Ленинград

К «Журналисту, читателю и писателю» нам еще придется вернуться. В стихотворении отразился лишь первый, начальный этап полемики «Сына Отечества» с изданиями Краевского. Полемика продолжалась и после напечатания стихотворения, но все в том же стиле. Меткая характеристика Лермонтова применима и ко второму, заключительному этапу полемики.

Поводом для новых выпадов «Сына Отечества» послужила рецензия Белинского в «Отечественных Записках» на «Одесский альманах 1840 г.». «Сын Отечества» восстал против утверждений Белинского, что у нас всего четыре «действующих» поэта (Лермонтов, Кольцов, Клюшников и Красов) и немногим более—переводчиков (Вронченко, Катков, Струговщиков, Аксаков и Мейстер). Если Белинский в числе «действующих» поэтов на

первое место поставил Лермонтова, то в статье «Сына Отечества» (принадлежавшей, конечно, тому же Полевому) утверждалось другое: «Г-н Лермонтов за полдюжины пьесок, весьма недурных, и г-н Кольцов за несколько очень милых пьесок и песенок, по нашему мнению, никак не могут еще назваться поэтами великими». (Нужно отметить, что Белинский в своей рецензии и не называл Лермонтова и Кольцова великими поэтами.) Так же мельком автор статьи упоминал в «Сыне Отечества» и о Лермонтове-прозаике, заметив, что все написанное Лермонтовым в прозе «очень плохо»[37].

На полемическую статью «Сына Отечества» ответил Белинский в «Литературной Газете». Белинский вспоминал, что когда-то «Сын Отечества» восхищался стихами Лермонтова. Процитировав прежние похвальные отзывы о «Думе» и «Поэте», Белинский заключал: «Но тогда он («Сын Отечества») еще только стремился к уяснению своих отношений к „Отеч. Запискам", которые теперь, на беду ему, ясны ему. Лермонтов не изменяется—стихи его все лучше и лучше и они печатаются в „Отеч. Записках", а не в „С. О.", где никогда они не будут печататься, и потому—все они никуда не годятся, по мнению „Сына Отечества"»[38].

Ответ «Литературной Газеты» был назван в «Сыне Отечества» «неприличным». «Мы поступаем откровенно, говорим прямо,—заявлялось в журнале,—не употребляем уловок критических, презираем Отеч. Записки открыто, только для чести русской литературы указываем на странные мнения Отеч. Записок, чтобы молчание не было сочтено согласием современников с их мнениями; но никогда не входили, не входим и не будем мы входить в полемику и переговоры с ними». В той же книжке «Сына Отечества» было опубликовано, что Полевой, начиная с 9-й книжки 1840 г., уже не принимает участия в редактировании журнала[39].

С новым ответом «Сыну Отечества» вновь выступил Белинский на страницах «Литературной Газеты». В содержании этой последней статьи, завершившей полемику, следует отметить один пункт, касающийся Лермонтова. «Что презрение „С. О." к „Отеч. Зап." очень подозрительно,—писал Белинский,—это явствует еще и из того, что первые нападки его на них были нерешительны, перемешаны пополам с похвалами, которых большая часть относилась к стихотворениям г. Лермонтова. Вообще было видно, что „С. О." стремился к уяснению своих отношений к „Отеч. Запискам" и рассчитывал так, чтобы его отзывы о них походили на изречения дельфийского оракула, т. е. могли б быть перетолкованы в ту и другую сторону—и как брань, если бы „От. Зап." отвергли искательства „С. О.", и как похвала, если бы они низошли до этих искательств». И дальше, как и в предыдущей своей полемической статье, Белинский вновь подчеркивал беспринципность «Сына Отечества»: «„Сын Отечества" отвергает всякий талант в г. Лермонтове, стихотворения которого сам превозносил назад тому год»[40].

Когда вышел в свет «Герой нашего времени», «Сын Отечества» объединил произведение Лермонтова с одновременно вышедшим «Мещанином» Башуцкого, которым восторгался Бурачок в «Маяке», и по поводу обеих вещей даже отказался высказываться. «Мы думаем,—отмечалось в «Сыне Отечества»,—что для многих пишущих критика дело бесполезное, как бесполезны дождь и роса для растений, корень которых подточен неумолимым червяком. Критика в таком случае может быть полезна, как анатомия, производящая свои исследования над мертвыми телами для науче-

ния других. Следовательно, критике здесь торопиться нечего. Она всегда успеет догнать больные создания, влекущиеся между жизнью и смертью, в малый промежуток их бедного, эфемерного бытия»[41].

4

По особенностям своего творческого развития Лермонтов был далек от литературных группировок, от журнальной и критической борьбы. Чем же тогда объяснить, что в марте 1840 г., во время сидения под арестом, он написал стихотворение, в котором ставились темы взаимоотношения писателя и читателя, темы, непосредственно связанные именно с журналистикой и критикой? Б. М. Эйхенбаум выдвинул предположение, что «главным поводом» к написанию стихотворения «Журналист, читатель и писатель» явилось, вероятно, посещение Белинского, который действительно был у Лермонтова в ордонанс-гаузе и вел с ним длительную беседу[42]. Хронологические данные если и не противоречат гипотезе Б. М. Эйхенбаума, то не могут и подкрепить ее. «Журналист, читатель и писатель» написан, вероятно, 20 марта 1840 г. Эта дата проставлена на копии стихотворения, слеланной (как установил Л. Б. Модзалевский) рукою В. Соллогуба. 4-я книжка «Отечественных Записок», где было напечатано стихотворение, вышла в свет 12 апреля 1840 г.[43]. Белинский же в письме к Боткину от 16 апреля 1840 г. говорит, что он «недавно» был у Лермонтова в заточении[44]. До своего визита Белинский хотя и встречался с Лермонтовым в редакции «Отечественных Записок», но близких отношений с ним не поддерживал, и они, видимо, сторонились друг друга[45]. Скорее всего, что Белинский отправился к Лермонтову в связи с только-что вышедшей 4-й книжкой «Отечественных Записок» (с напечатанным в ней «Журналистом, читателем и писателем»), чтобы вручить ее поэту. Если принять подобное допущение, тогда встречу Белинского с Лермонтовым нужно датировать между 12 и 16 апреля, что и соответствует словам Белинского: «недавно был я у него», т. е. в течение последних четырех-пяти дней. При таком допущении гипотеза о том, что «главным поводом» к написанию стихотворения Лермонтова послужило именно посещение Белинского, снимается совершенно. В упомянутом письме к Боткину от 16 апреля 1840 г. Белинский сообщает, что Лермонтов в разговоре с ним отзывался, между прочим, о повести В. Соллогуба «Большой свет в трех танцах». Но повесть В. Соллогуба была напечатана в 3-й книжке «Отечественных Записок», вышедшей в свет 15 марта. Следовательно, ко времени встречи с Белинским Лермонтов должен был уже прочесть эту повесть. В историко-литературных целях удобнее выдвигаемое предположение, что визит Белинского к Лермонтову состоялся между 12 и 16 апреля и что, значит, «Журналист, читатель и писатель» написан Лермонтовым еще до встречи с Белинским. Дело в том, что «главным поводом» к написанию стихотворения послужили Лермонтову, конечно, его собственные творческие потребности, а не беседа с кем-либо и не чей-либо визит, хотя бы и Белинского.

Весьма существенен тот факт, что 19 февраля 1840 г., т. е. за месяц до создания «Журналиста, читателя и писателя», цензурой было разрешено печатание «Героя нашего времени». Находясь в вынужденном одиночестве, Лермонтов, со дня на день ожидавший появления в свет своей первой книги, естественно, не мог не думать о том, как она будет встречена журналами и читающей публикой. «Журналист, читатель и писатель», яв-

ляясь, как и пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом», своего рода литературно-общественной декларацией автора, связан, однако, гораздо более близко с «Героем нашего времени», чем пушкинский «Разговор...» с первой главой «Евгения Онегина».

Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...

Эти строки из заключительного монолога в «Журналисте, читателе и писателе» прямо перекликаются с позднейшим авторским предисловием ко второму изданию «Героя нашего времени»: «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии...».

Осмысляя «Журналиста, читателя и писателя» как литературно-общественную декларацию Лермонтова, соотнесенную с «Героем нашего времени» и закономерно написанную накануне выхода романа в свет, мы понимаем, почему именно в этом стихотворении поэт подытожил и резюмировал свои впечатления от современной ему журналистики.

Помимо впечатлений от «Сына Отечества» и статей Полевого, в стихотворении отразились, вероятно, впечатления Лермонтова и от других изданий начала 40-х годов. Так, слова «читателя» о дурной внешности журнала, об опечатках, о низком уровне стихотворного отдела—все это в равной степени может быть отнесено и к «Сыну Отечества» и к «Библиотеке для Чтения». Сетования «читателя» на то, что в журнале преобладают переводы, а тематика оригинальных «рассказов» ограничена насмешками над Москвой или бранью чиновников,—эти сетования следует рассматривать как обобщенную характеристику всей петербургской реакционной журналистики. Переводы, действительно, являлись преобладающим материалом отдела «словесности» и в «Сыне Отечества» и в «Библиотеке для Чтения»; насмешки над Москвой весьма свойственны были «Библиотеке для Чтения», усвоившей издевательский тон по отношению к Москве с самого основания журнала; чиновников постоянно бранил Булгарин в своих нравоописательных очерках в «Северной Пчеле».

Характерно, что в стихотворении Лермонтова была дана обобщенная характеристика журналов, враждебных «Отечественным Запискам», был дан сатирический портрет именно реакционной журналистики. Лермонтов сотрудничал в «Отечественных Записках», и, будучи близок к этому журналу, он, вероятно, полностью разделял его боевую линию по отношению к Полевому, Сенковскому, Булгарину и Гречу. Но литературно-общественная позиция Лермонтова, сформулированная в стихотворении, совершенно самостоятельна и оригинальна; она связана, конечно, только с собственными творческими путями Лермонтова.

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь?
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?
Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлёк
В свой необузданный поток?

ГОЛОВА МУЖЧИНЫ С ТРУБКОЙ
Рисунок пером Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 199)
Институт литературы, Ленинград

О нет!—преступною мечтою
Не ослепляя мысль мою,
Такой тяжелою ценою
Я вашей славы не куплю.

Говоря о «толпе», Лермонтов необычайно близок Белинскому, который в 1840 г. определял толпу как «собрание людей, живущих по преданию и рассуждающих по авторитету». В 1840 г. «толпа» в понимании Белинского была синонимом филистерства[46]. Конечно, именно в этом смысле говорит о «толпе» и Лермонтов. Гораздо сложнее смысл последующих строк, в которых собственно и формулирована литературно-общественная позиция Лермонтова. Чтобы прояснить и уточнить смысл этих строк, было бы целесообразно их тоже сопоставить с тем, что писал Белинский.

Как учил Белинский, младенческая, бессознательная гармония духа переходит в дисгармонию и борьбу для того, чтобы возвратиться к новой, но уже мужественной и сознательной гармонии. С точки зрения Белинского задача искусства заключалась в том, чтобы показать, «как из диссонанса снова возникает гармония,—через то ли, что раззвучная струна снова настраивается или разрывается вследствие ее своевольного разлада»[47]. Начиная с середины 1840 г., Белинский уже высмеивал свою «преутешительную философию» и горько иронизировал над всеми, верующими в грядущее блаженство на лоне мировой субстанции. Однако статьи Белинского начала 1840 г., вплоть до статьи о «Герое нашего времени» включительно, были посвящены вдохновенной и страстной проповеди этой «преутешительной философии».

Нетрудно видеть, что заключительные строки «Журналиста, читателя и писателя» находятся в несомненном противоречии с «философией» Белинского. В данном случае речь идет не о том, что Лермонтов полемизирует с Белинским или как-то отвечает ему в своем стихотворении. Речь идет об объективном соотношении концепций Лермонтова и Белинского. В самом деле, о чем говорит Лермонтов в заключительных строках своего стихотворения? Обнажая «приличьем скрашенный порок», поэт несет людям не примирение и гармонию, а «тайный яд», увлекающий слабые сердца в свой «необузданный поток». Поэт несет в жизнь не преодоление диссонансов и противоречий, а, наоборот, он способствует последовательному и всестороннему их раскрытию.

В заключительных строках стихотворения подчеркивается не отказ поэта от общественной роли, а трагическое сознание того, какой «тяжелою ценою» эта роль может быть выполнена. На свое искусство, неумолимое и жестокое, поэт смотрит с глубокой горечью, потому что сознает, что оно не утешит и не просветлит людей, а принесет им страдания и скорби.

Вопросы, поставленные Лермонтовым в «Журналисте, читателе и писателе», повидимому, обсуждались и в беседе с Белинским, когда он посетил поэта в Ордонанс-гаузе. Историческое свидание Белинского с Лермонтовым, по словам И. И. Панаева, продолжалось «часа четыре» и произвело на Белинского огромное впечатление. В письме к Боткину от 16 апреля 1840 г. Белинский отзывался о вышедшем тогда из печати «Герое нашего времени» и рассказывал о своем свидании с Лермонтовым. Впечатления от только-что прочитанной книги у Белинского соединились и сплелись с впечатлениями от личности Лермонтова. «Кстати: вышли повести Лермонтова,—писал Белинский.—Дьявольский талант! Молодо-зелено, но художественный элемент так и пробивается сквозь пену молодой поэзии, сквозь ограниченность субъективно-салонного взгляда на жизнь. Недавно был я у него в заточении и в первый раз поразговорился с ним от души. Глубокий и могучий дух! Как он верно смотрит на искусство, какой глубокий и чисто непосредственный вкус изящного! О, это будет русский поэт с Ивана Великого! Чудная натура!.. Печорин—это он сам, как есть. Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему—он улыбнулся и сказал: дай бог!»[48].

О чем спорил Белинский с Лермонтовым? В чем состояли их расхождения и несогласия? Очевидно, что Белинский спорил с Лермонтовым, защищая свою философскую концепцию. Он, вероятно, развивал перед Лермонтовым свои взгляды на задачи искусства как на преодоление дисгармонии и борьбы и возвращение в мужественную и сознательную гармонию. С этой точки зрения Белинский, конечно, и считал, что рассудочный и озлобленный взгляд на жизнь и людей являлся переходным этапом в развитии Лермонтова. Характерно, что именно в озлобленности и охлажденности Лермонтова Белинский усматривал «семена глубокой веры» в достоинство жизни и людей. Только через год Белинскому стало ясно, что он ошибался. «Говорят, что дисгармония есть условие гармонии,—писал он в 1841 г.,—может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж конечно не для тех, которым суждено выразить своею участию идею дисгармонии»[49]. Большое преимущество Лермонтова перед Белинским во время их встречи заключалось в том, что у Лермон-

това не было и не могло быть никаких утешительных чаяний и иллюзий. Но в то же время Белинский был прав, констатируя наряду с глубиной и цельностью Лермонтова непроясненность для самого поэта задач его исторического поведения и его же собственного искусства. Говоря о «семенах глубокой веры» в достоинство жизни и людей и субъективно это истолковывая, Белинский тем не менее понял назревающий и необходимый поворот в творческом развитии Лермонтова,—поворот от трагического сознания разрушительной силы своего искусства к уяснению его положительного и созидательного смысла.

В течение того времени, когда в критике протекало обсуждение «Героя нашего времени» и сборника стихотворений Лермонтова, поэт значительно отошел от настроений и взглядов, декларированных им в «Журналисте, читателе и писателе». Пафос негодования и разоблачения, который представлялся ему страшным для людей и общества, стал осознаваться как пафос утверждения жизни.

В предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени», в таких стихотворениях, как «Договор», «Выхожу один я на дорогу» и, особенно, «Пророк», идея отрицания и борьбы уже не сопровождается сомнениями и колебаниями в ее необходимости и правомерности для жизни и людей. Поэт уже не страшится того, что «тайный яд» его речей смутит непосредственное сознание и увлечет слабые сердца. В предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» он говорит: «Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины». Обнажение болезней общества, бесстрашное обличение и разоблачение пороков,—в этом Лермонтов стал видеть основную задачу своего искусства, несмотря ни на какие трудности и препятствия (ср. стих. «Пророк»).

Идея отрицания, признанная Лермонтовым в ее общественной функции, в силу этого прояснилась и осмыслилась у него как идея созидания и творчества. Таков был один из существеннейших факторов в эволюции Лермонтова, переживаемой им в последние годы жизни.

Суждения и оценки, высказанные в литературной критике по поводу «Героя нашего времени» и сборника стихотворений Лермонтова, не могли быть безразличны для поэта. Литературная критика, и особенно, разумеется, критика Белинского, способствовала идейному росту Лермонтова. Критика помогла ему понять идею отрицания как передовую идею искусства и общественной жизни. Но, с другой стороны, сам Лермонтов оказал немалое влияние на судьбы литературной критики, поскольку его творчество содействовало укреплению самого прогрессивного ее течения, возглавлявшегося Белинским. Поэзия Лермонтова способствовала освобождению Белинского от примирительных умонастроений, она разоблачала его утешительные чаяния и иллюзии. Уже вслед за Лермонтовым и на основе его творчества Белинский выдвигает идею отрицания и борьбы, которую обосновывает и истолковывает как революционно-созидательную силу.

5

«Герой нашего времени» вызвал в критике восторженные похвалы и ожесточенную брань. Отзывам Белинского, посвятившего «Герою нашего времени» две рецензии и обширную критическую статью, противостояли отзывы и высказывания по поводу романа в «Сыне Отечества», «Библиотеке для Чтения», «Маяке».

Мы уже отмечали, что критик «Сына Отечества» даже отказался от критического разбора, безоговорочно причислив «Героя нашего времени» к числу «больных созданий», влекущихся «между жизнью и смертью, в малый промежуток их бедного, эфемерного бытия»[50].

Двусмысленный характер носила рецензия в «Библиотеке для Чтения». «Публика до сих пор знала г. Лермонтова только как поэта, как одного из лучших наших лирических поэтов,—писал Сенковский.—Поэтическое дарование его не подлежит никакому спору, ни сомнению. Это обстоятельство, конечно, очень невыгодно для того, кто хочет писать в прозе, но г. Лермонтов счастливо выпутался из самого затруднительного положения, в каком только может находиться лирический поэт, поставленный между преувеличениями, без которых нет лиризма, и истиною, без которой нет прозы. Он надел плащ истины на преувеличения, и этот наряд очень к лицу им». Касаясь образа Печорина, Сенковский замечал, что «лучшими из повестей, в которых он действует, могут быть признаны—„Тамань“ и „Княжна Мери“, хотя в первой, относительно к месту, где происходит действие, есть несколько незакрытого плащом преувеличения. Но еще лучшие страницы—рассказ о Максиме Максимыче»[51].

Проза Лермонтова рассматривалась в этой рецензии как проза лирического поэта, причем, несомненно, осуждалась, хотя Сенковский и хвалил Лермонтова. Отрицательное отношение Сенковского к «Герою нашего времени» обнаруживается с полной очевидностью, если учесть взгляд Сенковского на взаимоотношение стихов и прозы. В одной из своих рецензий он писал: «Вообще то, чего не стоит говорить, надобно говорить стихами, надобно выравнять по поэтическому ватерпасу, подкрасить эпитетами и стараться спустить с рук с рифмами: многие, для рифмы, купят мысль, которой иначе не взяли бы и даром. Хорошие, дельные мысли, напротив, можно очень выгодно сбывать в натуре, то есть, в прозе. Большая часть писателей, полагая, по врожденному самолюбию, что все их мысли равно чудесны, пренебрегают великим искусством сортирования идей, суют без разбору дельные мысли свои в стихи, пустые в прозу, и оттого и проза и стихи их выходят плохие»[52]. При сопоставлении приведенных строк Сенковского с его отзывом по поводу «Героя нашего времени» становится ясным, что под «преувеличениями» Сенковский понимал пустые и вздорные мысли («то, чего не стоит говорить»), которые, будучи изложены прозой, получили видимость истины. Свое действительное отношение к «Герою нашего времени» Сенковский формулировал уже после смерти Лермонтова, когда он с полной откровенностью заявил, что «Герой нашего времени»—«не такое произведение, которым русская словесность могла бы похвастаться». «Тут на всяком шагу еще виден человек, который говорит о жизни без личной опытности, об обществе без наблюдения, о „своем времени“ без познания прошедшего и настоящего, о свете по сплетням юношеским, о страстях по слуху, о людях—по книгам, и думает, будто понял сердце человеческое—из разговоров в мазурке, будто может судить о человечестве, потому что глядел в лорнетку на львенков, гуляющих по тротуару»[53].

Сенковский умел превращать свои рецензии в сплошную брань по адресу писателя (так было, например, с Гоголем), но в 1840 г. по отношению к Лермонтову он предпочел осуждение романа преподнести в форме похвалы. Вероятно, именно на эту рецензию Сенковского Лермонтов откликнулся эпиграммой, которая оставалась ненапечатанной до 1861 г.:

Под фирмой иностранной иноземец
Не утаил себя никак—
Бранится пошло: ясно немец,
Похвалит: видно, что поляк.

Откровенной бранью был встречен «Герой нашего времени» в статье Бурачка, одного из редакторов журнала «Маяк». В этом мракобесном органе, который обвинял Жуковского и особенно Пушкина «в растлении нашей литературы и развращении вкуса публики», по поводу романа Лермонтова писалось следующее: «Психологические несообразности на

ПРОГУЛКА ВЕРХОМ

Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 7)

Институт литературы, Ленинград

каждом шагу перенизаны мышлением неистовой словесности. Короче, эта книга—идеал легкого чтения. Она должна иметь огромный успех! Все действующие лица, кроме Максима Максимыча с его отливом ridicule'я—на подбор, удивительные герои; и при оптическом разнообразии, все отлиты в одну форму,—самого автора Печорина, генерал-героя, и замаскированы, кто в мундир, кто в юбку, кто в шинель, а присмотритесь: все на одно лицо и все—казарменные прапорщики, не перебесившиеся. Добрый пучек розог—и все рукой бы сняло!..». Свое впечатление от романа Бурачок резюмировал в таких словах: «И так, в ком силы духовные заглушены, тому герой наших времен покажется прелестью, несмотря, что он—эстетическая и психологическая нелепость. В ком силы духовные хоть мало мальски живы, для тех эта книга отвратительно несносна»[54].

В черновике предисловия ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов, имея в виду, несомненно, статью Бурачка в «Маяке», писал: «Но хотя ничтожность этого журнала и служит ему достаточной защитой, однако, всетаки должно признаться, что, прочитав пустую и непристойную брань, на душе остается неприятное чувство, как после встречи с пьяным на улице».

В приведенных отзывах по поводу «Героя нашего времени», несмотря на их несходную тональность (от издевательства до брани), была одна общая черта—неприемлемость образа Печорина. Оценка самого романа у рецензентов прямо вытекала из их отношения к Печорину, который для Сенковского казался «преувеличением», а для Бурачка был совершенно нетерпим с моральной точки зрения.

Вопрос о соотношении искусства и морали был одним из самых боевых вопросов русской критики, начиная с эпохи 20-х годов. Вопрос этот не терял своей актуальности и в последующие десятилетия, заняв важное место в критике Белинского. Белинский пошел вслед за романтиками в защите автономии эстетического чувства от всякого рода моралистических покушений. Но он еще в начальную пору своей деятельности сделал новый шаг в трактовке данного вопроса. Белинский отождествил эстетическое чувство с нравственным и обосновал автономию чувства вообще от всякой принудительной опеки. Глубокому и окончательному уяснению Белинским вопроса о взаимоотношении искусства и морали помогло гегелевское учение. «Надо припомнить,—замечает Анненков,—что Белинский вполне усвоил себе деление Гегеля нравственных начал на две области: моральную (Moralität), к которой он отнес более или менее хорошо придуманные правила общежития, и собственно-нравственную (Sittlichkeit), которая объемлет у него самые законы, управляющие психическим миром человека и порождающие этические потребности и представления. Сделавшись проводником этих мыслей в русской жизни, Белинский начал свой долгий подвиг преследования в литературе и вообще явлениях нашего общества того, что он называл моралью и моральничанием»[55].

Главным аргументом, который выдвигался против «Героя нашего времени», был именно аргумент от морали, понимаемый в смысле существующих правил и норм человеческого общежития. Характерно, что для Бурачка аморальность «Героя нашего времени» была аналогична аморальности французской «неистовой» словесности. Белинский тоже, как мы видели, порицал и осуждал писателей «юной Франции». Однако эти писатели были враждебны ему не потому, что в своих произведениях они противоречили привычным нормам общежития, а потому, что они в его глазах не имели эстетических норм. В статье «Менцель, критик Гете» Белинский утверждал, что «вопрос о нравственности поэтического произведения должен быть вопросом вторым и вытекать из ответа на вопрос—действительно ли оно художественно»[56]. Исходя из этого положения, мы начинаем понимать, почему Белинский открывал разбор «Героя нашего времени» обоснованием своей эстетической концепции. Если роман Лермонтова являлся истинно художественным произведением, то тогда все обвинения его в безнравственности должны были отпасть; тогда он должен быть оправдан и принят целиком.

Руководящая философско-эстетическая предпосылка Белинского, восходящая к учению Гегеля, формулируется им следующим образом: «Все,

что ни есть в действительности, есть обособление общего духа жизни в частном явлении. Всякая организация есть свидетельство присутствия духа: где организация, там и жизнь, а где жизнь, там и дух. И потому, как всякое произведение природы, от минерала и былинки до человека, есть обособление общего духа жизни в частном явлении, так и всякое создание искусства есть обособление общей мировой идеи в частный образ, в самом себе замкнутый». Отсюда Белинский делает соответствующие общеэстетические выводы. Поскольку художественное произведение есть образ, в самом себе замкнутый, постольку критерии для оценки произведения должны лежать не вне его, а внутри него самого. Поэтому «истинно-художественные произведения не имеют ни красот, ни недостатков: для кого доступна их целость, тому видится одна красота. Только близорукость эстетического чувства и вкуса, неспособная обнять целое художественного произведения и теряющаяся в его частях, может в нем видеть красоты и недостатки, приписывая ему собственную свою ограниченность»[57].

Белинский и подошел к «Герою нашего времени» как к замкнутому целому, стремясь отыскать внутри него самого и развитие, и причину, и оправдание заложенной в нем идеи. Центральным моментом в статье Белинского был, конечно, анализ образа Печорина. Анненков неправ, когда он утверждает, что Белинский дал «чисто адвокатскую» и «искусственную» защиту Печорина. Эта защита не только не противоречила эстетической концепции Белинского, как полагает Анненков[58], но, наоборот, прямо из нее вытекала. Согласно своей концепции, Белинский отнюдь не должен был осудить Печорина, а необходимо должен был его оправдать.

Характеризуя статью Белинского о «Герое нашего времени», Чернышевский справедливо указывает, что Белинский еще не ставил вопроса о том, почему именно Печорин, «а не другой тип людей производится нашей действительностью»[59]. Образ Печорина Белинский соотносил не с конкретно-исторической действительностью, а с «общим духом жизни», т. е. с гегелевской абсолютной идеей.

Вслед за Гегелем Белинский учил, что саморазвитие идеи идет от бессознательной гармонии, распадающейся, переходящей в дисгармонию и борьбу для того, чтобы приобрести новую гармонию, новое разумное единство. В трактовке Белинского образ Печорина и воплощал вторую стадию «общего духа жизни»—стадию рефлексии и внутреннего распадения.

Признав идею «Героя нашего времени» истинно художественной, Белинский тем самым решал вопрос и о нравственности всего романа Лермонтова в целом, а образа Печорина в частности. Характерно поэтому, что в своей статье он с большой силой и негодованием обрушился на проповедников лицемерной морали, защищая от них Печорина. «Ему другое назначение, другой путь, чем вам,—писал Белинский.—Его страсти—бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Это лихорадки и горячки, а не подагра, не ревматизм и геморрой, которыми вы, бедные, так бесплодно страдаете... Пусть он клевещет на вечные законы разума, поставляя высшее счастье в насыщенной гордости; пусть он клевещет на человеческую природу, видя в ней один эгоизм; пусть клевещет на самого себя, принимая моменты

своего духа за его полное развитие и смешивая юность с возмужалостию,— пусть!.. Настанет торжественная минута, и противоречие разрешится, борьба кончится, и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд!..»[60].

Анненков, полагавший, что Белинский защищал Печорина «красноречиво», но «искусственно», в доказательство своего мнения указывает на одно место в статье Белинского, когда он якобы «останавливается перед выходкой Печорина совершенно растерянный, не находя уже слов для уяснения грубой мысли героя и признаваясь, что не понимает его». Анненков имеет в виду то место «Героя нашего времени», когда Печорин чувствует трепет неизъяснимого блаженства при мысли, что обольщенная им княжна Мери проведет ночь в слезах[61]. Действительно, процитировав соответствующие строки из «Героя нашего времени», Белинский ставит себе вопрос, на который тут же и отвечает: «Что такое вся эта сцена? Мы понимаем ее только как свидетельство, до какой степени ожесточения и безнравственности может довести человека вечное противоречие с самим собою, вечно-неудовлетворяемая жажда истинной жизни, истинного блаженства; но последней черты ее мы решительно не понимаем... Она кажется нам преувеличением, умышленною клеветою на самого себя, чертою изысканною и натянутою; словом, нам кажется, что здесь Печорин впал в Грушницкого, хотя и более страшного, чем смешного...». Анненков был бы прав, если бы Белинский ограничился приведенными словами. Но Белинский останавливается в недоумении для того, чтобы подчеркнуть и заострить свое объяснение «выходки Печорина». Дальше Белинский говорит: «И, если мы не ошибаемся в своем заключении, это очень понятно (разрядка моя.—*Н. М.)*: состояние противоречия с самим собою необходимо условливает большую или меньшую изысканность и натянутость в положениях...»[62].

Приведенные строки Белинского, несомненно, были связаны с письмом Боткина (от 21 мая 1840 г.), полученным во время работы над статьей. Боткин делился с Белинским впечатлениями по поводу «Героя нашего времени» и, между прочим, высказывал мнение «о натянутости и изысканности (местами) Печорина». Вероятно, что Боткин имел в виду, в частности, и ту сцену, на которую указывает Анненков. Белинский ответил Боткину одновременно и в статье, над которой он работал, и в письме к нему, где говорил: «Я не согласен с твоим мнением о натянутости и изысканности (местами) Печорина, они разумно необходимы. Герой нашего времени должен быть таков... В самой его силе и величии должны проглядывать ходули, натянутость и изысканность. Лермонтов великий поэт: он объектировал современное общество и его представителей»[63].

Несмотря на исключительную последовательность, с какой велся анализ характера Печорина, Белинскому все же не удалось раскрыть художественную структуру «Героя нашего времени» как замкнутую в самой себе, не удалось показать объективность романа. Это произошло потому, что «Герой нашего времени» по самой своей природе расходился с нормами объективности, а кроме того, Белинский неправильно представлял себе самую объективность, неразрывно связывая ее с неизбежностью преодоления противоречий и примирения их в спекулятивном «высшем единстве».

Заканчивая разбор характера Печорина, Белинский вынужден был признать, что «хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого

Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи— удивительное сходство»[64]. Характерно, что впечатления от романа у Белинского совпали с впечатлениями от встречи с Лермонтовым в Ордонансгаузе. «Печорин—это он сам, как есть»,—заявил Белинский в цитированном выше письме к Боткину. Белинский был, конечно, очень далек

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ИЗМАИЛ-БЕЮ"
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.
Третьяковская галлерея, Москва

от наивно-реалистического отождествления Печорина с Лермонтовым. Но он глубоко и тонко понял, что Лермонтов еще не смог подняться над Печориным, стать вне его и оценить его в правильной перспективе, в тех соотношениях с действительностью, которые определяют его природу. Таков был вывод Белинского—вывод исключительной важности и значения.

Констатируя у Лермонтова недостаток художественной объективности, Белинский тем не менее и сам не мог удержаться в рамках объективного

анализа. Еще не расставшись со своей «преутешительной философией» и в то же время вступив в полосу идейного кризиса, Белинский чувствовал в рефлексии Печорина отражение собственной рефлексии и своих собственных противоречий, которых он еще не изжил. В силу этого, а также в силу того, что в Печорине, с точки зрения Белинского, в какой-то мере отразилась личность самого Лермонтова, трактовка образа Печорина неизбежно приобрела у Белинского субъективный характер. Та страстность, с какой он защищал и оправдывал Печорина, объясняется борьбой за личность Лермонтова. Но если Лермонтов еще не смог окончательно отделиться от своего героя и стать вне его, то и Белинский тоже не смог истолковать образ Печорина в правильной и объективной перспективе. Белинский отчасти сознавал это и сам. В письме к Боткину (12 августа 1840 г.) он признавался по поводу своей статьи: «Кроткий тон ее—результат моего состояния духа: я не могу ничего ни утверждать, ни отрицать, и по неволе стараюсь держаться середины. Впрочем, будущие мои статьи должны быть лучше прежних: 2-я статья о Лермонтове ⟨т. е. вторая половина статьи о «Герое нашего времени», начиная с разбора «Тамани»⟩ есть начало их. От теорий об искусстве я снова хочу обратиться к жизни и говорить о жизни»[65].

Давая оценку статье Белинского, Чернышевский совершенно верно указывал, что «Герой нашего времени» был истолкован Белинским «почти исключительно с художественной точки зрения». «Белинский прекрасно понимает характер Печорина,—писал Чернышевский,—но только с отвлеченной точки зрения, как характер европейца вообще, дошедшего до известной поры духовного развития, и не отыскивает в нем особенностей, принадлежащих ему, как члену нашего русского общества»[66]. В игнорировании исторической действительности, а также и в примирительных тенденциях были слабые стороны статьи Белинского, немедленно использованные его врагами.

Любопытно, что выводы Белинского по отношению к Печорину оказались приемлемыми для Бурачка, который и поспешил солидаризироваться с Белинским. В статье по поводу стихотворений Лермонтова, написанной в форме письма к автору, критик «Маяка» прямо говорил: «...после самых пышных защищений вашего героя, О⟨течественные⟩ З⟨аписки⟩ в конце своей статьи повторили, другими только словами, все мои заключения. Они согласились, что вы славно представили мир *я*, то же доказывали, с присовокуплением, что это только одна сторона человеческой действительности, в которой, кроме темного мира *я*, есть еще и светлый мир божий; в него-то вы и не заглянули! в этом-то вся и ошибка! оглядитесь: этот светлый божий мир в вас и около вас—как же можно миновать его?»[67].

Если Бурачок попытался демагогически сыграть на примирительных тенденциях статьи Белинского, то по-своему использовал Белинского и Булгарин. Нужно заметить, что плагиат Булгарина не прошел мимо внимания Белинского и был указан им. В рецензии на сборник стихотворений Лермонтова Белинский отметил, что «одна газета (т. е. „Северная Пчела“—*Н. М.*),—которая, впрочем, больше занимается успехами мелкой промышленности, чем литературою, и знает больше толка в качестве сигар и достоинстве водочистительных машин, чем в созданиях искусства,—провозгласила „Героя нашего времени“ гениальным и великим созданием, упрекая в то же время какие-то субъективно-объективные

журналы в пристрастии и неумеренных похвалах этому, действительно превосходному произведению Лермонтова». «К довершению комедии,—добавлял Белинский,—пустившись судить о частностях романа Лермонтова, сия газета выбрала несколько мыслей из критики „Отеч. записок“, разумеется, исказив их по-своему, и нашпиговала свою статейку тупыми остротами на счет обобранной же ею критики»[68].

О «Герое нашего времени» Булгарин отзывался с неподдельным восторгом. «Герой нашего времени есть создание высокое, глубоко обдуманное, выполненное художественно,—писал он.—Господствующая идея есть разрешение великого нравственного вопроса нашего времени: к чему ведут блистательное воспитание и все светские преимущества без положительных правил, без веры, надежды и любви? Автор отвечает своим романом: к эгоизму, к пресыщению жизнью в начале жизни, к душевной сухотке, и наконец к гибели». Истолковывая роман Лермонтова как нравственно-сатирическое произведение, Булгарин восклицал: «Родители, юноши и девицы! Читайте, изучайте и поучайтесь!»[69].

Хвалебная рецензия Булгарина и его «мнимое беспристрастие», как и предполагал Белинский, на деле было «купленным пристрастием»: Булгарин хвалил Лермонтова за солидное вознаграждение, которое он получил[70]. Это, впрочем, нисколько не противоречит тому, что «Герой нашего времени» Булгарину действительно понравился и его похвалы были, вероятно, искренними. Но Булгарин всю проблематику «Героя нашего времени» сводил к упрощенной морали, т. е. руководствовался той же точкой зрения, что и Бурачок. По видимости Бурачок и Булгарин в своем отношении к роману Лермонтова шли в противоположных направлениях, но источник их был один и тот же: моральные критерии для художественной оценки литературы, т. е. критерии, связанные с охранительными и консервативными началами.

Несравненно более тонким и содержательным был разбор «Героя нашего времени», написанный Шевыревым. Критик «Москвитянина» хотел посвоему преодолеть отвлеченность Белинского и дать более конкретное и историческое истолкование романа Лермонтова.

В своей статье Белинский сравнивал Печорина с Онегиным и по поводу последнего замечал: «Сближение с Европою должно было особенным образом отразиться в нашем обществе,—и Пушкин гениальным инстинктом великого художника уловил это отражение в лице Онегина»[71]. Этой вскользь брошенной мыслью Белинский и ограничился, но ее подхватил Шевырев и положил в основу своего критического разбора «Героя нашего времени».

Точка зрения Шевырева на роман Лермонтова была впервые намечена в декларативной статье «Москвитянина»—«Взгляд русского на современное образование Европы». Говоря в этой статье о «заразительном недуге» и «опасном дыхании» Запада, о том, что Запад «обречен гниению» и что якобы только Восток наделен всем величием истории и настоящего, Шевырев коснулся «Евгения Онегина», а вслед за ним и «Героя нашего времени». «Да, разочарование Запада породило у нас одну холодную апатию,—писал Шевырев.—Дон Жуан произвел Евгения Онегина, один из общих русских типов, метко схваченный гениальною мыслию Пушкина из нашей современной жизни. Этот характер повторяется нередко в нашей литературе: о нем грезят наши повествователи, и еще недавно, один из них, блистательно вышедший на поприще поэта (т. е. Лермонтов), нари-

совал нам ту же русскую апатию, еще степенью больше, в лице своего героя, которого мы, по чувству национальному, не хотели бы, но должны признать героем нашего времени»[72].

Об исторической преемственности Лермонтова с Пушкиным и о Печорине как об Онегине нового времени писал Белинский в своей статье. Повторяя мысль Белинского, Шевырев в данном случае нисколько не был оригинален. Своеобразие Шевырева в его подходе к «Герою нашего времени» заключалось в том, что он рассматривал проблематику романа не безотносительно к условиям русской жизни, как это делал Белинский, а именно в связи с ее ходом, под углом зрения исторических взаимоотношений России с Западной Европой. В противовес отвлеченной философско-эстетической точке зрения критика «Отечественных Записок», Шевырев пытался оценить роман Лермонтова, исходя из особенностей русской истории и русской жизни.

Статья Шевырева «Взгляд русского на образование Европы» достаточно известна как программное выступление официозного апологета «православия, самодержавия и народности». В соответствии с политической позицией Шевырева главной линией его в области эстетики был романтизм. Но Шевырев теоретически отнюдь не отказывался и от реализма, он даже призывал к нему. «Жизнь и искусство—искусство и жизнь! Да будут они связаны самою тесною дружбою в словесности нашего народа!»—таковы были лозунги Шевырева, выставленные им в «Москвитянине»[73]. Шевырев ратовал за правдивое изображение действительности, но понимал реализм как путь к облагораживанию действительности, к ее возвышению и идеализации. Объективно это значило—затушевывание противоречий жизни, а следовательно оправдание и защита ее исторически сложившихся форм.

В своем разборе «Героя нашего времени» Шевырев приветствовал «блистательный талант автора в создании многих цельных характеров, в описаниях, в даре рассказа». При всем том Шевырев резко осудил «главную мысль создания, олицетворившуюся в характере героя». «Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического,—писал Шевырев,—он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература Запада». Продолжая свою оценку Печорина, Шевырев указывал, что «не в этом еще главный его недостаток. Печорин не имеет в себе ничего существенного, относительно к чисто русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов, un mirage de l'occident... Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии—и в этом смысле герой нашего времени... Вот существенный недостаток произведения». Свое общее резюме по поводу «Героя нашего времени» Шевырев формулировал в следующих словах: «Всё содержание повестей г-на Лермонтова, кроме Печорина, принадлежит нашей существенной русской жизни; но сам Печорин, за исключением одной его апатии, которая была только началом его нравственной болезни, принадлежит миру мечтательному, производимому в нас ложным отражением Запада. Это призрак, только в мире нашей фантазии имеющий существенность»[74].

Оценки «Героя нашего времени», которые дал Шевырев, очень характерны в сопоставлении их с оценками Белинского. Казалось бы, что

Шевырев историчнее Белинского, поскольку в своем разборе романа он был воодушевлен интересами русской жизни. Несомненно отталкиваясь от Белинского, Шевырев переводил обсуждение «Героя нашего времени» в плоскость той «существенности», которая в статье Белинского была игнорирована. И, однако, несмотря на всю отвлеченность Белинского, он стоял на почве идеи развития, и потому его критика действительно отвечала прогрессивным интересам русской жизни. Наоборот, Шевырев исходил из охранительных и консервативных тенденций, вследствие чего в оценке «Героя нашего времени» он объективно совпал и с Бурачком и с Булгариным. Совершенно прав поэтому Чернышевский, когда он, отмечая отвлеченность точек зрения Белинского в 1840 г., вместе с тем подчеркивал, что «никто еще не проникался элементами нашей действительности так глубоко и живо, как и в то время была уже проникнута ими критика Белинского». В связи со статьей Белинского о «Герое нашего времени» Чернышевский отметил, что Белинский «никогда не любил останавливаться на половине пути, из боязни, что с развитием соединены свои опасности, как соединены они со всеми вещами на свете: все-таки эти опасности, по его мнению, вовсе не так страшны, как та нравственная порча, которая бывает необходимым следствием неподвижности; притом же, они с неизмеримым избытком вознаграждаются положительными благами, какие дает развитие»[75].

6

Итоги критическим суждениям, которые были высказаны в печати по поводу «Героя нашего времени», подвел сам Лермонтов. Второе издание романа он снабдил предисловием, в котором отвечал своим критикам.

Выше было указано, что взгляды Лермонтова на задачи искусства, декларированные в «Журналисте, читателе и писателе», в течение 1840—1841 гг. претерпели значительные изменения. В предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов говорит о своем творчестве уже без всяких трагических интонаций и с полным сознанием его обще-

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ИЗМАИЛ-БЕЮ"
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.
Литературный музей, Москва

ственного смысла. То, что было запутанным и непроясненным для Лермонтова накануне выхода «Героя нашего времени» в свет, через год получило свое разрешение.

Какой смысл для жизни и людей имеет искусство, обнажающее пороки? Не окажется ли разоблачение пороков соблазнительным и вредным? Так можно формулировать сомнения Лермонтова, высказанные в «Журналисте, читателе и писателе» и сводящиеся, в сущности, к одному вопросу— о взаимоотношении искусства и нравственности. Но именно этот вопрос явился лейтмотивом всех критических статей по поводу «Героя нашего времени».

Бурачок и Булгарин, несмотря на видимую противоположность их оценок, руководствовались одними и теми же моральными критериями для художественной оценки романа. На том же пути стоял и Шевырев, по основной направленности своей статьи объективно совпавший с Бурачком и Булгариным.

Можно считать бесспорно установленным, что с Шевыревым Лермонтов прямо полемизирует. На основной тезис Шевырева о призрачности Печорина Лермонтов отвечает саркастическими вопросами: «ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..»[76].

Еще более, чем критика Шевырева, Лермонтову были враждебны, конечно, суждения Бурачка и Булгарина. Как уже отмечалось, статья Бурачка произвела на Лермонтова тягостное и неприятное впечатление. В черновике предисловия (цитированном выше) Лермонтов со всей резкостью высказывался по поводу статьи Бурачка. В окончательном тексте предисловия намеки на эту статью ослаблены, но тем не менее они обнаруживаются с полной отчетливостью. «Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...». И дальше, отвечая Бурачку, Лермонтов говорит: «Старая и жалкая шутка! Но видно, Русь так уж сотворена, что всё в ней обновляется, кроме подобных нелепостей».

О Булгарине Лермонтов прямо не говорит в своем предисловии, но можно предполагать, что его он имеет в виду, касаясь нашей «публики», которая «так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». Булгарин, как мы видели, истолковывал «Героя нашего времени» как нравственно-сатирическое сочинение, и, вероятно, к нему относятся слова Лермонтова о публике: «Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана».

Совершенно ясно, что ни Шевырев, ни Бурачок, ни Булгарин не давали Лермонтову ответа на сомнения, волновавшие его в «Журналисте, читателе и писателе». Разрешению этих сомнений могла помочь только критика Белинского. Именно в его статье со всей принципиальной остротой был поставлен вопрос о взаимоотношении искусства и нравственности. Белинский с замечательной ясностью показал, что «Герой нашего времени» в основании своем—глубоко нравственное произведение. Искусство, которое громко говорит о грехах и пороках, о «кровавых ранах» общества,

с точки зрения Белинского было искусством, наиболее отвечающим задачам времени. Наш век «понял,—указывал Белинский,—что сознание своей греховности есть первый шаг к спасению. Он знает, что действительное страдание лучше мнимой радости. Для него польза и нравственность только в одной истине, а истина—в сущем, то-есть в том, что́ есть».

Как будто отвечая на сомнения Лермонтова, высказанные им в «Журналисте, читателе и писателе», Белинский заявлял в своей статье: «Задача нашего искусства—не представить события в повести, романе или драме, сообразно с предположенною заранее целию, но развить их сообразно с законами разумной необходимости. И в таком случае, каково бы ни было содержание поэтического произведения,—его впечатление на душу читателя будет благодатно, и, следовательно, нравственная цель достигнется сама собою. Нам скажут, что безнравственно представлять ненаказанным и торжествующим порок: мы против этого и не спорим. Но и в действительности порок торжествует только внешним образом: он в самом себе носит свое наказание и гордою улыбкою только подавляет внутреннее терзание»[77]. К этим мыслям Белинского пришел и Лермонтов, преодолев свои сомнения и колебания. Следующие строки Лермонтова из его предисловия ко второму изданию «Героя нашего времени» прямо перекликаются с тем, что писал Белинский: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии... Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины».

Приведенные сопоставления показывают, что решение вопроса о взаимоотношении искусства и нравственности, которое дал Белинский, было близко к решению Лермонтова. Но с данным вопросом был тесно связан и другой вопрос.

Белинский указывал в своей статье, что между Лермонтовым и Печориным, в их взгляде на вещи, удивительное сходство, что Лермонтов еще не смог подняться над Печориным, стать вне его и оценить его в правильной перспективе. Этот недостаток художественной объективности, наблюденный Белинским, в значительной мере был следствием того же трагического отношения Лермонтова к своему искусству, которое декларировалось в «Журналисте, читателе и писателе». На Печорина Лермонтов смотрел с тою же глубокой горечью, которая пронизывала его стихотворение. Образ писателя в стихотворении и образ автора, раскрывающийся в «Герое нашего времени»,—это один и тот же образ.

По поводу характера Печорина Белинский писал: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого, повторяем, невидно в создании Печорина»[78]. Замечательно, что Лермонтов принял, повидимому, и это указание Белинского.

Самый факт написания авторского предисловия к «Герою нашего времени» нельзя не расценивать как стремление Лермонтова отделиться от своего героя, «стать выше его, смотреть на него, как на нечто оконченное». В предисловии к «Журналу Печорина» от имени автора было сказано: «Может-быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина?—Мой ответ—заглавие этой книги.—„Да это злая ирония!..“

скажут они.—Не знаю». В предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов не только отделяет себя от своего героя, становится вне его, но и высказывает свое мнение о его характере: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет...» и т. д.

Вряд ли можно сомневаться в том, что именно Белинский помог Лермонтову разрешить его творческие сомнения и прояснить вопрос о назначении искусства. И в личной беседе с Лермонтовым и в своей статье Белинский предсказывал необходимый поворот в развитии поэта, что и оказалось справедливым. Лермонтов не стал на путь «разумного примирения противоположностей», на который его звал Белинский, но тем не менее он вступил в новую фазу своего развития. Задачи искусства, разоблачающего пороки, Лермонтов стал осознавать как задачи утверждения жизни. Идея отрицания, которую раньше он истолковывал как разрушительную силу для общества, теперь прояснилась для него как единственно возможная сила созидания. Лермонтов вступил в новую фазу развития, естественно подготовленную всем его творчеством, но вместе с тем и подсказанную Белинским.

С другой стороны, и Белинский, не только по ходу своей идейной эволюции, но и под несомненным влиянием Лермонтова, вынужден был отказаться от иллюзии «разумного примирения противоположностей». Белинский стал видеть единство противоположностей не в преодолении и свертывании противоречий, а в последовательном и всестороннем их развитии. Отбросив консервативную сторону в учении Гегеля и став на путь революционной диалектики, Белинский стал на путь утверждения жизни через ее отрицание.

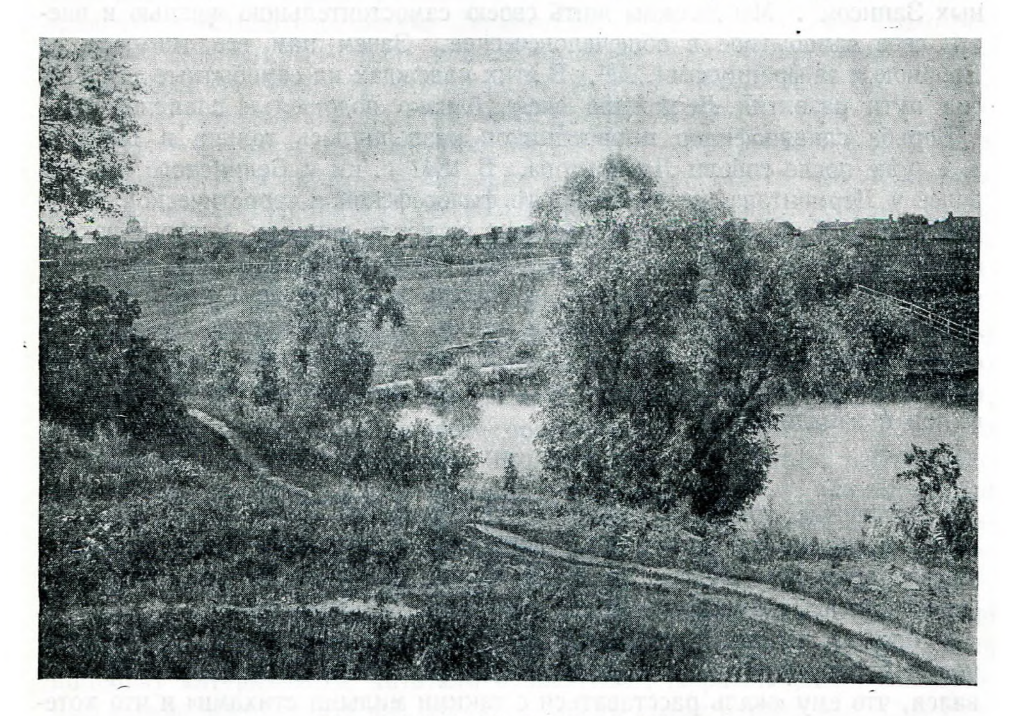
Предисловие ко второму изданию «Героя нашего времени» Лермонтов, обращаясь к своим критикам, закончил такими словами: «Ему ⟨автору⟩ просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить—это уж бог знает!». Итак, Печорин, по оценке самого Лермонтова,—это «болезнь». Так же понял «героя нашего времени» и Белинский. Но как излечить болезнь—оставалось неясным и для Лермонтова и для Белинского.

Проблема «героя нашего времени» была связана с условиями и противоречиями русской жизни и возможностями ее исторического развития. Разрешить данную проблему—понять, как излечить болезнь,—это значило выяснить происхождение болезни, т. е. раскрыть характер Печорина в соотношении с конкретными условиями той исторической действительности, которые его породили и создали.

В 1841 г. Белинский только подошел к историческим проблемам, и у него не было еще ни ясных перспектив, ни готовых решений. Между тем проблемы русского исторического развития в это время были поставлены и по-своему разрешены в теории славянофильства. Вопросами о взаимоотношениях России и Западной Европы, о путях русского и европейского общественного развития, об исторических интересах русского народа,—всеми этими вопросами Белинскому пришлось овладевать вслед за славянофилами и в напряженной борьбе с ними. В 1841 г. славянофильской концепции о «заразительном недуге» и «опасном дыхании» Запада Белинский не мог противопоставить своей концепции, потому что она еще только вырабатывалась и созревала. Славянофильское учение о самобытности исторического развития России еще не имело отпора

в 1840—1841 гг. Размежевание славянофилов и западников произошло, как известно, позже. Поэтому все, кому не безразличны были вопросы об особенностях русской истории, кого волновали судьбы народа, не могли пройти мимо славянофилов, ибо в их постановке эти вопросы впервые приобрели небывалую жгучесть и остроту.

Как мы видели, Лермонтов решительно разошелся с Шевыревым, который объявил, что в условиях русской действительности Печорин может быть только «героем фантазии». С точки зрения Шевырева Печорин—это воображаемая болезнь, которая еще только может «мало по малу» перейти в существенность; следовательно, задача заключалась в том, чтобы предохранить себя от этой болезни. Для Лермонтова, как и для



ТАРХАНЫ. ЧАСТЬ ПАРКА И ПРУД

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

Белинского, Печорин—это реальная, существующая болезнь, и нужно было найти средства для ее излечения. Обращение к истории, к народу для Лермонтова было закономерно и неизбежно, и на этих путях возник его интерес к славянофилам.

В 1841 г. в Москве Лермонтов встречается и поддерживает общение с Хомяковым, Самариным и другими деятелями славянофильского лагеря. Тогда же он печатает в «Москвитянине» свое стихотворение «Спор»[79].

Совокупность всех известных нам фактов о встречах и беседах Лермонтова со славянофилами нельзя считать случайностью. Эти факты говорят о несомненном интересе Лермонтова к славянофилам. В свою очередь славянофилы тоже были весьма заинтересованы в Лермонтове. «После своего романа „Герой нашего времени“,—писал Самарин Гагарину 3 августа 1841 г.,—он ⟨Лермонтов⟩ очутился в долгу перед современниками... теперь у очень многих он оставляет за собой тяжелое и не-

утешительное впечатление, тогда как творчество его еще далеко не вполне расцвело. Очень мало людей поняли, что его роман указывал на переходную эпоху в его творчестве, и для этих людей дальнейшее направление его творчества представляло вопрос высшего интереса»[80].

Было бы ошибочным заключать, что в 1841 г. Лермонтов стал склоняться на сторону славянофилов. Для такого заключения оснований мы не имеем, тем более, что все направление творчества Лермонтова противоречило взглядам славянофилов. Однако в славянофильских теориях были моменты, которые явно импонировали Лермонтову. В биографии Лермонтова засвидетельствовано, что он «мечтал об основании журнала и часто говорил о нем с Краевским, не одобряя направления „Отечественных Записок". Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французами...»[81]. В этих надеждах на самобытные для России пути развития Лермонтов очень близко подошел к славянофилам.

Борьба славянофилов и западников развернулась только в 1842 г., т. е. уже после гибели Лермонтова. В 1841 г. ни у Белинского, ни тем более у Лермонтова, не обладавшего философской и теоретической выучкой, еще не было сложившихся ответов на все те вопросы, которые вскоре стали предметом ожесточенной борьбы. Но Лермонтов не мог не видеть симптомов этой борьбы, не мог не видеть назревающего размежевания двух течений русской общественной мысли. «Последнее новоселье» и «Родина» явились как бы итогом размышлений Лермонтова о европейской культуре и о судьбах России, а вместе с тем предвестием борьбы славянофилов и западников.

7

Критические отзывы о сборнике стихотворений Лермонтова, изданном в 1840 г., во многом повторяли и варьировали суждения по поводу «Героя нашего времени». И тем не менее общий тон журнальных статей был гораздо более сочувственным по отношению к Лермонтову.

Одним из первых о сборнике стихотворений высказался Сенковский, который непринужденно и развязно хвалил поэта. Сенковский признавался, что ему «жаль расставаться с такими милыми стихами» и что хотелось бы «выписывать их до бесконечности и не говорить ни о чем более в нынешнем месяце». «Судя по первому собранию,—писал Сенковский,— мы уже знаем, чего можно ожидать от господина Лермонтова в тех из будущих творений, которыми он захочет навсегда утвердить свою славу: стих звучный, твердый и мужественный, сильное чувство, богатое воображение, разнообразие ощущений, простота, естественность, нежность, свежесть, отсутствие поддельных стихотворных страстишек и притворных жалоб, сарказм без наглости, грусть без пошлого романа, вот—прекрасные и редкие достоинства, которыми отличаются эти, большею частью мелкие, „Стихотворения", и которые сильно возбудят цену будущих поэм его»[82].

Сочувственной, но не затрагивавшей принципиальных вопросов была рецензия Л. Л. (В. С. Межевича) в «Северной Пчеле». «Надобно много иметь силы, много самобытности, много оригинальности,—писал Межевич,—чтобы к стихам приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены мальчишкам в забаву. Лермонтов волшебною силою своего таланта привлекает, если не привлек

уже к себе общего внимания просвещенной публики». Рецензент полагал, что после Пушкина «ни один из русских поэтов не дебютировал с такою полнотою свежих, девственных сил, с таким запасом поэтического огня, с такою глубиною мысли самобытной, независимой от чуждого влияния»[83].

Характерно признание Греча, который объяснил, что́ именно подкупало журналистов и критиков несходных направлений в стихотворениях Лермонтова: «Прочтите изданные в нынешнем же году стихотворения его, и вы убедитесь, что образ мнений и чувствований Героя нашего времени отнюдь не принадлежит поэту, пламенному, умному, разнообразному, благородному»[84]. Греч проводил резкую грань между «Героем нашего времени» и «Стихотворениями» Лермонтова, причем в сборнике стихотворений он склонен был видеть тенденции, не свойственные роману. Совершенно обратную точку зрения защищал Бурачок, оставшийся по отношению к Лермонтову на прежней враждебной позиции.

В статье Бурачка, посвященной сборнику стихотворений и написанной в форме письма к автору, решительно и грубо заявлялось, что Лермонтов хотя и обладает талантом, но поэтическое направление, избранное им, ложно и безнравственно. Из всего сборника стихотворений Бурачок сочувственно выделил лишь две «Молитвы» и «Ветку Палестины». Все прочие стихотворения категорически осуждались. Весьма примечательно, что в своем осуждении Лермонтова Бурачок пытался опереться на Белинского и использовать некоторые его положения, конечно, извращая их. Так, Бурачок воспользовался понятием «лазаретной» поэзии, считая, что это понятие целиком приложимо к Лермонтову. Говоря о «Молитве» и «Ветке Палестины», Бурачок замечал: «Автор, неоспоримо, мог бы первенствовать в этом роде, но дух времени требует, как выразился Гете, поэзии лазаретной, и, автор, видимо, позволяет ей увлекать себя: как бы хорошо ему пригодился его же собственный совет». Далее приводилось стихотворение «Не верь себе», и Бурачок заявлял, обращаясь к Лермонтову: «Оборотите, поэт, такой совет прекрасный к самому себе!». Любопытно, что в заключение статьи, процитировав концовку «Журналиста, читателя и писателя», Бурачок делал своеобразный вывод: «Посмотрите же, какую огромную славу купили вы! Сам Булгарин ратует за вас...» (имелась в виду рецензия Булгарина на «Героя нашего времени»).

В противоположность Гречу Бурачок считал, что основное направление стихотворений Лермонтова тождественно с направлением «Героя нашего времени» и потому одинаково ложно[85].

Суждения Бурачка не лишены интереса в том отношении, что они были не только грубее и примитивнее, но и последовательнее суждений других реакционных критиков. Бурачок откровенно бранил Лермонтова, в то время как другие заявляли о признании его поэзии, но за вычетом произведений обличительного и мятежного направления. В этом сошлись критик «Сына Отечества» профессор и цензор Никитенко и критик «Москвитянина» Шевырев.

Никитенко, восхищаясь «премилыми, преумными пьесками» Лермонтова, вместе с тем обращался от имени «истинной критики» к его «прелестной поэзии» с предложением «поправить немножко» ее «туалет»: «вот тут висит несколько лишних лент, что ли, которые мотаются так, без нужды и портят только изящную гармонию вашего наряда: мы отрежем

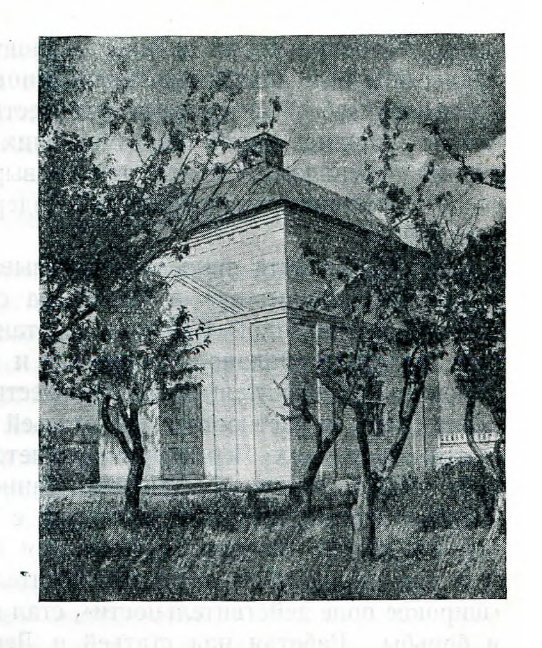
их. Станьте ко мне спиной, вот так: первое января долой, искушно и грустно также, благодарность тоже. Смотрите, душечка, кто это вам присоветывал пришить эти серые лоскутья? Что в них хорошего, достойного вашей прелестной физиономии? Вместо мужественных, жарких, благородных мыслей, которые вы так любите, тут выведены самые обыкновенные траурные узоры в роде отцветших надежд, угасших страстей, поэтического презрения к толпе,—одним словом эти лирические личности души, обессиленной своими собственными стремлениями, тщетными притязаниями на право, на которое нет права,—на право высшего существования. Фи! это совсем нейдет к вам. Вы дитя доблести и силы, дитя истинного поэтического призвания. Ваши самые слезы должны быть пролиты только во имя великих скорбей человечества, а не во имя вашей домашней скуки, чтобы от этих слез, как от благодатной росы неба, прозябло в душе людей святое сочувствие ко всему человеческому»[86].

Истолковывая обличительные и горько-иронические стихотворения Лермонтова как выражение не «великих скорбей человечества», а «домашней скуки» поэта, Никитенко, в сущности, совпадал с Бурачком. Та же линия была продолжена и в статье Шевырева[87].

Как лучшие стихотворения Лермонтова критик «Москвитянина» выделил «Дары Терека», «Казачью колыбельную песню», «Три пальмы», «Памяти А. И. О—го» и две «Молитвы». «Но случалось ли вам,—спрашивал Шевырев своего читателя,—по голубому, чистому небу увидеть вдруг черное крыло ворона и густое облако, резко противоречащее ясной лазури? Такое же тягостное впечатление, какое производят эти внезапные явления в природе, произвели на нас немногие пьесы автора, мрачно мелькающие в светлом венке его стихотворений. Сюда отнесем мы: И скушно и грустно, слова писателя из разговора его с журналистом, и в особенности эту черную, эту траурную, эту роковую Думу».

Обличительный, мятежный пафос Лермонтова с точки зрения Шевырева не имел никаких корней в русской действительности и поэтому был не более как плодом «какой-то мрачной хандры», припадком «какого-то странного недуга». Поскольку Россия, в противоположность Западной Европе, согласно взглядам Шевырева, носила в себе «сокровище надежд великих»,—«для поэзии русской неприличны ни верные сколки с жизни действительной, сопровождаемые какою-то апатиею наблюдения, тем еще менее мечты отчаянного разочарования, не истекающего ни откуда». Шевырев призывал русскую лирику к поэзии «фантазии творческой, возносящейся над всем существенным». Расходясь с Лермонтовым и осуждая избранное им направление, Шевырев высказывал пожелание, чтобы русские поэты созидали «мир русской мечты из всего того, что есть светлого и прекрасного в небе и природе, святого, великого и благородного в душе человеческой». Прямо обращаясь к русским поэтам, Шевырев патетически восклицал: «...и пусть заранее предсказанный вами, из воздушных областей вашей фантазии, перейдет этот светлый и избранный мир в действительную жизнь вашего любезного отечества».

Призывы и лозунги Шевырева знаменуют прямой отказ от реализма, поскольку поэзия привносится в жизнь принципиально независимой от жизни личностью художника. Шевырев постоянно подчеркивал, что он отвергает всякую тенденцию в искусстве, звал искусство к правде жизни. Однако логика эстетических взглядов Шевырева вела его к ограничению



ТАРХАНЫ. ЧАСОВНЯ ГДЕ ПОХОРОНЕН ЛЕРМОНТОВ

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

или даже уничтожению правды во имя ложной тенденции. Путь Лермонтова совершенно не соответствовал тем перспективам, которые рисовались Шевыреву, вследствие чего Шевырев и не мог принять основного в его поэзии. Отсюда становится понятным недоумение Шевырева, которое он высказывал в статье, отмечая невозможность «начертать» портрет Лермонтова за недостаточностью материалов. Становится понятным и то, почему Шевырев разрывал единство содержания и формы в поэзии Лермонтова и строил свой критический анализ, опираясь на критерии преимущественно формального порядка.

В стихотворениях Лермонтова Шевырев усматривал «какой-то протеизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасного развитию оригинальному». «Когда вы внимательно прислушаетесь к звукам той новой лиры,—писал Шевырев,—...вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кирши Данилова, то Бенедиктова, примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных,—и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что собственно принадлежит новому поэту, и где предстоит он самим собою». Свое общее впечатление от стихотворений Лермонтова Шевырев резюмировал в таких словах: «Мы слышим отзывы уже знакомых нам лир—и читаем их как будто воспоминания поэзии последнего двадцатилетия».

Точка зрения Шевырева на Лермонтова как на своеобразного эклектика вызвала глубокое возмущение Белинского. Уже после гибели Лермонтова он вспоминал о статье Шевырева в исключительно резких выражениях: «Только дикие невежды, черствые педанты, которые за буквою не видят мысли, и случайную внешность всегда принимают за внутреннее сходство, только эти честные и добрые витязи букварей и фолиантов,—замечал Белинский,—могли бы находить в самобытных вдохновениях Лермонтова подражания не только Пушкину или Жуковскому, но и гг. Бенедиктову и Якубовичу»[88]. В статье Шевырева Белинского возму-

щала не только самая оценка Лермонтова как эклектика, но ему были враждебны и те принципиальные основы, из которых исходил Шевырев. Положения об объективности художественной формы, о содержательности формы являлись одной из важнейших сторон эстетики Белинского, его учения о реализме. Между тем Шевырев отождествлял художественную форму с внешними по отношению к содержанию приемами художественного выражения.

Если сопоставить приведенные отзывы Сенковского и Межевича, Греча и Бурачка, Никитенко и Шевырева со статьей о стихотворениях Лермонтова, написанной Белинским, станут ясными ее теоретическая глубина и принципиальность, а также и величайшая проницательность Белинского. Сравнительно с предшествующими критическими работами Белинского, в частности с его статьей о «Герое нашего времени», статья о стихотворениях Лермонтова является значительным шагом вперед.

За четыре месяца до написания данной статьи Белинский проклял свое «гнусное стремление к примирению с гнусною действительностию» (знаменитое письмо Боткину от 4 октября 1840 г.). К началу 1841 г. он окончательно преодолел свои примирительные умонастроения, вышел на «широкое поле действительности», стал на путь революционного отрицания и борьбы. Работая над статьей о Лермонтове, в письме к Боткину от 15 января 1841 г. Белинский заявлял: «Вообще, все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора освободиться личности человеческой, и без того несчастной, от гнусных оков неразумной действительности—мнения черни и предания варварских веков»[89].

В пору «примирения с действительностью» Белинский защищал интересы личности лишь постольку, поскольку она являлась выражением «общего». Во имя «общего» Белинский требовал «смирения» личности, подчинения ее окружающей действительности. Это было глубокой ошибкой Белинского, которую он теперь преодолел и исправил. Если прежде знаменитую формулу Гегеля о разумности всего действительного Белинский ошибочно истолковывал в смысле отождествления действительного с существующим, то теперь он стал понимать эту формулу диалектически.

В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский писал: «Что действительно, то разумно, и что разумно, то и действительно: это великая истина; но не все то действительно, что есть в действительности, а для художника должна существовать только разумная действительность»[90].

Поняв революционный характер диалектики Гегеля, перейдя на позиции революционного отрицания, Белинский стал по-новому истолковывать и задачи искусства. Вместо гегелевской «идеи» и обезличивающего «общего» он выдвинул живую человеческую личность. Вместо «объективности» как главного критерия искусства теперь была поставлена «субъективность».

Мы знаем, что в годы «примирения с действительностью» Белинский решительно осуждал «субъективность». Понимая «субъективность» как выражение ограниченной личности, изолированной от «общего», Белинский считал ее смертью для поэзии. Характерно, что такого рода «субъективность» Белинский не приемлет и теперь, перейдя на позиции революционного отрицания. «Лазаретная» поэзия и теперь находит в нем беспощадного врага. «Преобладание внутреннего (субъективного) элемента в поэтах обыкновенных есть признак ограниченности таланта,—утверж-

дает Белинский.—У них субъективность означает выражение личности, которая всегда ограниченна, если является отдельно от общего. Они обыкновенно говорят о своих нравственных недугах, и всегда одно и то же; читая их, невольно вспоминаешь эти стихи Лермонтова:

Какое дело нам, страдал ты, или нет,
На что нам знать твои сомненья и пр.»[91]

Попрежнему осуждая «субъективность» как выражение ограниченной личности, Белинский вместе с тем выдвигает теперь новое понимание «субъективности», означающей способность художника откликаться на общественные вопросы своего времени и силою художественного таланта угадывать потребности времени. Это новое понимание «субъективности» Белинским тесно связывается с «социальностью», с идеей отрицания, которая только и позволяла произносить суд над явлениями жизни. «В таланте великом избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности,—говорит Белинский.—Не бойтесь этого направления: оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о себе самом, о своем *я*, говорит об общем—о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество».

В 1839 г., принимая поэзию Лермонтова, Белинский, однако, не мог еще теоретически ее осознать. Это стало возможным лишь в связи с развитием и обоснованием нового понимания «субъективности». По признаку «субъективности» Белинский признал теперь в Лермонтове «поэта русского, народного, в высшем и благороднейшем значении этого слова,—поэта, в котором выразился исторический момент русского общества». Обличительная, гражданская лирика Лермонтова, которая порицалась и осуждалась реакционной критикой, была выдвинута Белинским на первый план и получила особенно высокую его оценку. Он восхищался пафосом стихотворения «Поэт» и особо выделял «писанные кровью» стихи «Думы». По поводу стихотворения «И скушно и грустно» он писал: «Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквиэм всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни!.. Это не минута духовной дисгармонии, сердечного отчаяния: это—похоронная песня всей жизни!».

Рассматривая стихотворения Лермонтова, Белинский показывал многообразие их тематики, находя у Лермонтова «все силы, все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия». Белинский показывал, что «похоронная песня всей жизни» переплеталась у поэта с тоской по жизни, с неукротимой жаждой жизни. Важно подчеркнуть, что идея отрицания, проникающая поэзию Лермонтова, истолковывалась Белинским как идея утверждения и созидания жизни. Утверждение через отрицание—такова основная мысль, основной тезис Белинского. «Нет, это не смерть и не старость: люди нашего времени также или еще больше полны жаждою желаний, сокрушительною тоскою порываний и стремлений. Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние лучше и выше прежнего. Та же рефлексия, то же размышление, которое теперь отравляет полноту всякой нашей радости, должно быть впоследствии источником высшего, чем когда-либо блаженства, высшей полноты жизни».

Было бы ошибочно в приведенных словах Белинского усматривать рецидивы его примирительных умонастроений. Говоря о «высшей пол-

ноте жизни», Белинский понимает ее отнюдь не в смысле «разумного примирения противоположностей». «Высшая полнота жизни» с точки зрения Белинского—это будущий общественный строй, основанный на началах разума и человечности, подготовляемый развитием идеи отрицания, последовательным и всесторонним развертыванием противоречий.

В статье о «Герое нашего времени», как мы видели, Белинский еще не смог раскрыть проблематику романа в соотношении с интересами русской действительности. Образ Печорина соотносился им с «общим духом жизни», т. е. с гегелевской абсолютной идеей. Поставив теперь на место абсолютной идеи идею личности, ее прав, ее освобождения от власти предания, Белинский вплотную подошел к историческим проблемам. Вопрос об освобождении личности стал для Белинского в то же время и вопросом об освобождении общества, о путях его исторического развития.

Весьма знаменательно, что, анализируя поэзию Лермонтова, Белинский впервые оценивает ее исторически. Он исходит из положения, что «чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества». Своеобразие Лермонтова как «представителя нового периода литературы» Белинский определяет, сравнивая его с Пушкиным. Поэзия Пушкина, говорит Белинский, была «столько же полна светлых надежд, предчувствия торжества, сколько силы и энергии. В произведениях Лермонтова также виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце... Да, очевидно, что Лермонтов поэт совсем другой эпохи, и что его поэзия—совсем новое звено в цепи исторического развития нашего общества».

В своей статье Белинский не ограничился приведенным сопоставлением, но совершенно конкретно показал историческую преемственность, связывающую Лермонтова с Пушкиным. Эту преемственность Белинский усматривал в теме сомнения и отрицания, намеченной у Пушкина в «Сцене из Фауста» и в «Демоне». По мысли Белинского, Пушкин вплотную подошел к «духу нового времени» и как бы предсказал его. «Демон» Пушкина «привел другого демона, еще более страшного, более неразгаданного».

Образ демона для Белинского был не только центральным образом поэзии Лермонтова, но и основным ведущим началом всего лермонтовского творчества. И в статье о стихотворениях Лермонтова и в позднейшие годы (особенно замечательно в статье о Баратынском 1842 г.) концепция лермонтовского демонизма раскрывается Белинским как всестороннее развитие противоречий, как утверждение жизни через ее отрицание.

Именно так истолковывая поэзию Лермонтова, Белинский прямо отвечал творческим исканиям самого поэта. Белинский отвечал исканиям Лермонтова и в том отношении, что теперь он ставил вопрос об историческом развитии общества и человечества. В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский много говорит о жизни, он решительно настаивает на необходимой связи поэта с обществом и человечеством, он говорит, наконец, о любви к родине. «В полной и здоровой натуре тяжело лежат на сердце судьбы родины; всякая благородная личность глубоко сознает

свое кровное родство, свои кровные связи с отечеством». Интересы отечества, интересы России Белинский, в противоположность славянофилам, не противопоставляет интересам других стран. Национальное развитие не мыслится им вне общечеловеческого развития. «Любовь к отечеству должна выходить из любви к человечеству, как частное из общего,— утверждает Белинский.—Любить свою родину значит—пламенно желать видеть в ней осуществление идеала человечества и по мере сил своих способствовать этому. В противном случае, патриотизм будет китаизмом, который любит свое только за то, что оно свое, и ненавидит все чужое за то только, что оно чужое, и не нарадуется собственным безобразием»[92].

Нельзя не видеть в словах Белинского о китаизме, т. е. о квасном патриотизме, прямых намеков на идеологов «Москвитянина» и вдохновителей славянофильского учения. Еще более характерно в этом отношении другое место в статье Белинского, где он говорит, что смысл его высокой оценки Лермонтова могут понять только люди, возвышающиеся над толпою. «Они отличат Лермонтова от какого-нибудь фразера, который занимается стукотнею звучных слов и *богатых* рифм, который вздумает почитать себя представителем национального духа потому только, что кричит о славе России (нисколько не нуждающейся в этом) и вандальски смеется над издыхающею, будто бы, Европою, делая из героев ее истории что-то похожее на немецких студентов»[93].

Исследователи и комментаторы Белинского до сих пор почему-то считали, что в приведенных словах говорится о Языкове и что, следовательно,

ТАРХАНЫ. ДУБ, ПОСАЖЕННЫЙ ПО ПРЕДАНИЮ ЛЕРМОНТОВЫМ

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

Белинский противопоставляет Лермонтова Языкову[94]. Это абсолютно неверно. Белинский говорит, конечно, о Хомякове, самом выдающемся поэте славянофильского лагеря, авторе исторических трагедий «Ермак» (1832) и «Димитрий Самозванец» (1833). Именно Хомяков в «прорицательных» лирических пьесах предвещал гибель Запада и «кричал о славе России».

В 1835 г. в «Московском Наблюдателе» появилось программное стихотворение Хомякова «Мечта», в котором скорбь о закате некогда блистательной западной культуры выражалась одновременно с надеждой, что России суждено заступить место Запада и стать во главе общечеловеческого развития.

Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
Проснися дремлющий Восток!—

таковы были заключительные строки «Мечты»[95]. В 1839 г. появилось другое стихотворение Хомякова, напечатанное под заглавием «Отчизна» (в «Санктпетербургских Ведомостях», № 230), но еще до напечатания, по словам И. И. Панаева, производившее фурор. Содержание стихотворения сводилось к следующему: Россия должна гордиться не славой военных подвигов, а детской простотой и смирением, а также своим прошлым, в котором заключено предвестие ее великого будущего.

...О, вспомни свой удел высокой,
Былое в сердце воскреси,
И в нем сокрытого глубоко
Ты духа жизни запроси!
Внимай ему и, все народы
Обняв любовию своей,
Скажи им таинство свободы,
Сиянье веры им пролей:
И станешь в славе ты чудесной
Превыше всех земных сынов,
Как этот синий свод небесный—
Прозрачный вышнего покров![96]

Противопоставляя Лермонтова Хомякову, Белинский имел в виду отношение обоих поэтов к родине, к интересам русской жизни. Совершенно поразительно, что Белинский словно предсказывал Лермонтову его стихотворение, посвященное родине и написанное весной 1841 г. Тема родины, прозвучавшая в статье Белинского, была заострена против славянофильства. Аналогичным образом разрешил тему родины и Лермонтов.

«Родина» Лермонтова рассматривается обычно как разрыв поэта с официально-патриотической идеологией. Гораздо более вероятно, однако, что в стихотворении поэт отталкивался от «Отчизны» Хомякова. Характерно, что в рукописи Лермонтов озаглавил свое стихотворение также «Отчизной». Еще более существенно то обстоятельство, что не совсем ясные строки лермонтовского стихотворения становятся понятными при сопоставлении их со стихотворением Хомякова:

Ни слава, купленная кровью,
Ни полный гордого доверия покой,
Ни темной старины заветные преданья
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

В стихотворении Хомякова говорилось, что России не следует гордиться славой военных подвигов. Лермонтова тоже не привлекает купленная кровью слава. Следовательно, в этом пункте Лермонтов еще не расхо-

дится с Хомяковым. Однако дальше он прямо с ним полемизирует. «Полный гордого доверия покой» и «темной старины заветные преданья», т. е. все то, в чем видел Хомяков будущее величие России,— все это не трогает Лермонтова. Излюбленным темам славянофильского патриотизма Лермонтов противопоставляет пронизанные глубокой грустью картины русской природы и русской деревни. «...Что за вещь—пушкинская, т. е. одна из лучших пушкинских»,—отозвался о «Родине» Белинский (в письме к Боткину от 13 марта 1841 г.)[97]. Лежащая в основе стихотворения грусть была тем элементом, который позволил Белинскому говорить о «Родине» как о пушкинском стихотворении. И это была самая высокая оценка, какую только мог дать Белинский. «Нигде Пушкин не действует на русскую душу с такою неотразимою силою,—писал он в том же 1841 г.,—как там, где поэзия его проникается грустью, и нигде он столько не национален, как в грустных звуках своей поэзии»[98].

Лермонтов, таким образом, принципиально разошелся со славянофильским патриотизмом, выраженным в стихах Хомякова. Но он же и перекликнулся с Хомяковым в стихотворении «Последнее новоселье», написанном одновременно с «Родиной».

Как известно, «Последнее новоселье» было посвящено перенесению праха Наполеона I с острова св. Елены в Париж[99]. Это событие сильно взволновало европейское общественное мнение и отозвалось также и в России. Первым поэтическим откликом в русской печати на перенесение праха Наполеона было стихотворение Хомякова «Небо ясно, тихо море», напечатанное в «Москвитянине».

Образ Наполеона трактовался у Хомякова как воплощение земной гордыни, усмирить и покорить которую могла только «наша сила, русский крест»:

И в те дни своей гордыни
Он пришел к Москве святой...
Но спалил огонь святыни
Силу гордости земной...[100].

Иная трактовка Наполеона была дана в «Последнем новоселье». Для Лермонтова Наполеон—сверхчеловеческий гений и трагический герой, непонятый и отвергнутый своей родиной. Расходясь с Хомяковым в трактовке Наполеона, Лермонтов совпал с ним в оценке современной Франции. Для Хомякова отечество Наполеона—«в дни несчастий, в дни страданий изменившая страна». У Лермонтова отношение к французам еще более резкое:

Негодованию и чувству дав свободу,
Поняв тщеславие сих праздничных забот,
Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!

Чернышевский указывал на связь «Последнего новоселья» с идеологией вдохновлявшегося Белинским «Московского Наблюдателя» 1838—1839 гг. Чернышевский полагал, что «французоедство» «Последнего новоселья» совершенно тождественно с «французоедством» Белинского и Бакунина. При этом Чернышевский подчеркивал, что в «Последнем новоселье» Лермонтов «буквально переложил» в стихи бакунинское предисловие к «Гимназическим речам» Гегеля[101].

Как было показано выше, неприязненное отношение Лермонтова к Франции Луи-Филиппа весьма импонировало Белинскому в 1839 г. Нет ни-

каких сомнений в том, что в пору своего «французоедства» Белинский приветствовал бы «Последнее новоселье». Однако к 1841 г. обстановка существенно изменилась. Преодолев примирительные умонастроения, Белинский пересмотрел и свое отношение к французской культуре. Прежнего огульного осуждения как исторического прошлого, так и настоящего Франции у Белинского не осталось и следа. Буржуазный общественный строй послеиюльской монархии, болезненные течения французского романтизма 30-х годов—все это было для Белинского попрежнему враждебным. Но Белинскому стало ясно, что во Франции развивалась и передовая общественная мысль, которой он прежде не замечал. Белинскому стало ясно, что он был неправ и в своей оценке истории Франции. «Тяжело и больно вспомнить!—писал он Боткину 11 декабря 1840 г.—А дичь, которую изрыгал я в неистовстве, с пеною у рта, против французов—этого энергического, благородного народа, льющего кровь свою за священнейшие права человечества, этой передовой колонны человечества au drapeau tricolore?» («с трехцветным знаменем», т. е. республиканским). «Художественная точка зрения довела меня до последней крайности нелепости,—признавался Белинский в письме к Бакунину от 6 апреля 1841 г.,—и я не шутя было убедился, что французская литература вздор, а о самих французах стал думать точь в точь, как думают о них наши богомольные старухи»[102].

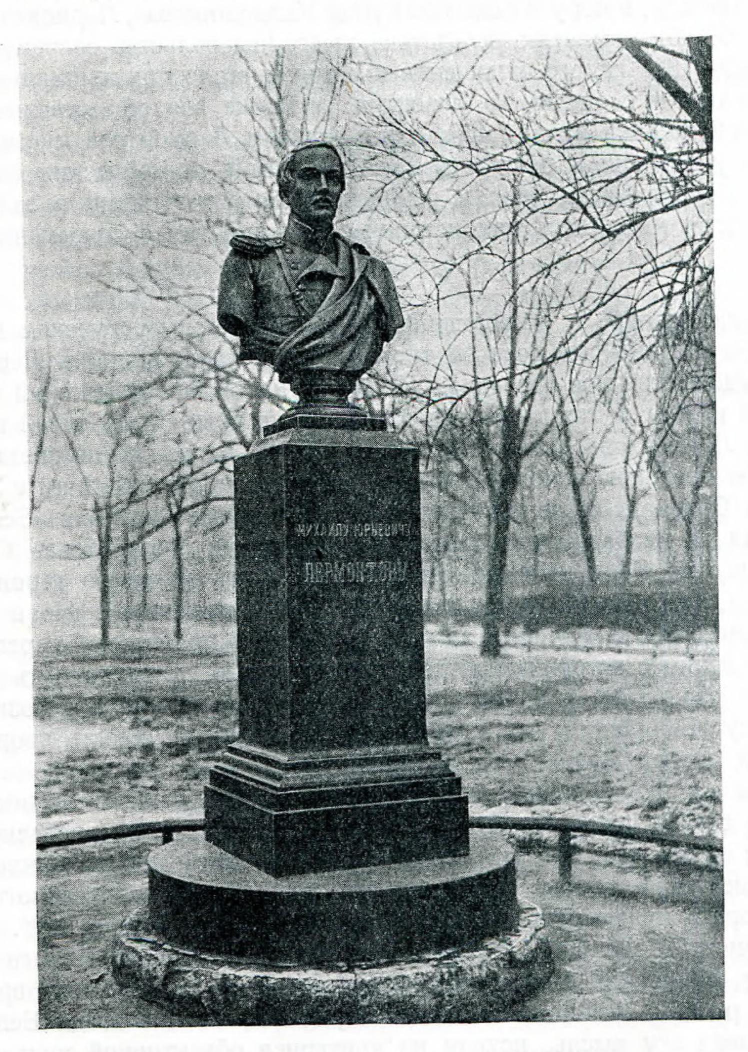
Начиная с 1840—1841 гг., Белинский высоко ценит французскую литературу за «социальность», т. е. за насыщенность современными общественными идеями, и в позднейшие годы все симпатии Белинского в этом отношении на стороне французов. Необходимо всячески подчеркнуть, что Белинский отказался от своего «французоедства» в то самое время, когда «французоедство» вошло в славянофильскую доктрину и стало одним из элементов славянофильского отрицательного отношения к западноевропейской цивилизации.

В данном случае совершенно не существенно, заимствовал ли Лермонтов «французоедские» формулы «Последнего новоселья» у Белинского и его сторонников или у славянофилов,—несомненно только, что в 1841 г. эти формулы объективно прозвучали как славянофильские. Характерно, что именно Белинский воспринял «Последнее новоселье» как славянофильское стихотворение. «Какую дрянь написал Лермонтов о Наполеоне и французах,—замечал Белинский в письме к П. Н. Кудрявцеву от 28 июня 1841 г.,—жаль думать, что это Лермонтов, а не Хомяков». Еще более интересен отзыв о «Последнем новоселье» самого Хомякова. В письме к Н. М. Языкову летом 1841 г. Хомяков писал: «Между нами буди сказано, Лермонтов сделал неловкость: он написал на смерть Наполеона стихи, и стихи слабые; а еще хуже то, что он в них слабее моего сказал то, что было сказано мною. Это неловкость, за которую сердятся на него лермонтисты. Другому бы я этого не сказал, потому что похоже на хвастовство; но ты примешь мои слова как они есть, за беспристрастное замечание. Лермонтов так вообще хорош, что на него досадно, когда он остается ниже себя»[103].

«Родина» и «Последнее новоселье», явившись предвестием борьбы славянофилов и западников, отразили противоречивость мировоззрения Лермонтова в переходную пору его развития. Вопросы о взаимоотношении России и Европы, о русском народе и его исторических интересах, о ближайших перспективах русской истории,—все эти вопросы, волно-

вавшие общественную мысль начала 40-х годов, неотступно стояли и перед Лермонтовым. В несомненной связи с обостренным интересом Лермонтова к истории был его грандиозный замысел романической трилогии, оставшийся неосуществленным.

В рецензии на второе издание «Героя нашего времени», явившейся одновременно и некрологом Лермонтова, Белинский писал: «Он сам говорил



ПАМЯТНИК ЛЕРМОНТОВУ В ЛЕНИНГРАДЕ
Скульптура В. Крейтана, 1893 г.

нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собой связь и некоторое единство, по примеру куперовской тетралогии, начинающейся „Последним из Могикан“, продолжающейся „Путеводителем в пустыне“ и „Пионерами“ и оканчивающейся „Степями“...»[104]. За несколько минут до своей гибели, по дороге к месту дуэли, Лермонтов рассказывал секунданту—офицеру Глебову о плане второго и третьего романа из задуманной трилогии: «Я выработал

уже план двух романов: одного из времен смертельного боя двух великих наций, с завязкою в Петербурге, действиями в сердце России и под Парижем и развязкою в Вене, и другого из кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа, персидской войной и катастрофой, среди которой погиб Грибоедов в Тегеране»[105].

Если прежде, в пору «Песни про купца Калашникова», Лермонтов уходил в прошлое как романтик, вследствие своего недовольства современностью, то в 1840—1841 гг. его отношение к истории стало принципиально иным. Пройденный путь идейного развития, а также вся общественно-литературная обстановка начала 40-х годов толкали Лермонтова к тому, чтобы учиться у истории и постигать характер самих исторических сил. Очевидно, что Лермонтов шел к реалистическому историзму и задуманная им трилогия мыслилась как историческая трилогия о современности.

8

Глубокая скорбь о безвременно погибшем великом русском поэте не помешала Белинскому со всей трезвостью оценить личность Лермонтова и его художественное наследие. Несмотря на то, что Белинский пережил идейный кризис и отошел от тех взглядов, которые он развивал в первой статье о Лермонтове, тем не менее он и теперь, после гибели поэта, повторил свою прежнюю основную мысль. И при личном свидании с Лермонтовым в Ордонанс-гаузе и в статье о «Герое нашего времени» Белинский указывал на необходимость поворота в развитии Лермонтова. Он отмечал тогда, что Лермонтов еще не мог отделиться от своего героя, «стать выше его, смотреть на него, как на нечто оконченное». Но в 1840 г. Белинский и сам еще не смог оценить Печорина в правильной перспективе, в соотношении с исторической действительностью. Став на путь революционного отрицания и борьбы, осознав идею отрицания как созидательную силу, Белинский еще глубже понял противоречивость творческого сознания автора «Героя нашего времени».

«Решая слишком близкие сердцу своему вопросы,—писал Белинский,— автор не совсем успел освободиться от них и, так сказать, нередко в них путался; но это дает повести новый интерес и новую прелесть, как самый животрепещущий вопрос современности, для удовлетворительного решения которого нужен был великий перелом в жизни автора...»[106]. О том, что Лермонтов «не совсем успел освободиться» от близких его сердцу вопросов, Белинский говорил и в первой статье о «Герое нашего времени», отмечая родство Печорина с самим Лермонтовым. Но тогда Белинский обосновывал эту мысль, исходя из критериев объективной художественности. Теперь та же мысль мотивируется Белинским интересами современности, т. е. «социальности», передовыми идеями общественной жизни. «Дать историческое направление искусству XIX века,—писал Белинский через год,—значило гениально угадать тайну современной жизни. Байрон, Шиллер и Гете—это философы и критики в поэтической форме»[107].

«Великого перелома», о котором говорил Белинский, в жизни Лермонтова не произошло,—Лермонтов трагически погиб,—но все его развитие в 1840—1841 гг. подготовляло к такому перелому. Скорбь Белинского о погибшем поэте была тем более велика, что он видел будущего Лермонтова, что две изданные его книги он рассматривал как «живое, говорящее прорицание великой поэтической славы».

Признаки художественной и идеологической зрелости Лермонтова Белинский усматривал и в предисловии к «Герою нашего времени», которое он целиком приводил в своей рецензии, и в грандиозном замысле исторической трилогии, о которой рассказывал Белинскому сам Лермонтов.

«Какая точность и определенность в каждом слове, как на месте и как незаменимо другим каждое слово!—писал Белинский по поводу предисловия.—Какая сжатость, краткость и, вместе с тем, многозначительность! Читая строки, читаешь и между строками; понимая ясно всё сказанное автором, понимаешь еще и то, чего он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым».

В предисловии к «Герою нашего времени» Белинский не мог не видеть, что Лермонтов отделялся от своего героя, он смотрел на него «как на нечто оконченное». Все содержание предисловия свидетельствовало о том, что Лермонтов выходил на новые творческие пути. И об этом, вероятно, думал Белинский, читая «между строками». Сообщая далее о замысле трилогии, Белинский писал о Лермонтове: «Беспечный характер, пылкая молодость, жадная впечатлений бытия, самый род жизни,—отвлекали его от мирных кабинетных занятий, от уединенной думы, столь любезной музам; но уже кипучая натура его начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые...»[108].

Лермонтов погиб, не осуществив этих созданий, которыми он не только обогатил бы русскую литературу, но и оказал бы огромное влияние на ее дальнейшее развитие.

«...Лермонтов убит наповал—на дуэли,—сообщал Белинский Н. Кетчеру 3 августа 1841 г.—Оно и хорошо: был человек беспокойный, и писал хоть хорошо, но безнравственно,—что ясно доказано Шевыревым и Бурачком. Взамен этой потери, Булгарин все молодеет и здоровеет, а Межевич подает надежду превзойти его и в таланте и в добре... Литература наша процветает, ибо явно начинает уклоняться от гибельного влияния лукавого запада—делается до того православною, что пахнет мощами и отзывается пономарским звоном, до того самодержавною, что состоит из одних доносов, до того народною, что не выражается иначе, как по матерну. Уваров торжествует и, говорят, пишет проект, чтобы всю литературу и все кабаки отдать на откуп Погодину...»[109].

Бесполезны догадки, в каком направлении пошло бы развитие Лермонтова, если бы он не был убит. Исторический смысл деятельности Лермонтова объективно не отделим от революционного и демократического течения русской общественной мысли 40-х годов, возглавлявшегося Белинским.

В одной из своих статей, защищая право на революционное сомнение в вечности существующих общественных порядков, Белинский говорил, что такое сомнение неизбежно овладевает умами «во времена переходные, во времена гниения и разложения устаревших стихий общества, когда для людей бывает одно прошедшее, уже отжившее свою жизнь, и еще не наставшее будущее, а настоящего нет...»[110].

Белинский стал глашатаем революционного отрицания именно в эти времена «уже отжившего прошлого», но «еще не наставшего будущего». Эти же переходные времена отразил в своем творчестве и Лермонтов. Недаром Герцен сказал о нем, что он «всецело принадлежит к нашему поколению»[111].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. Белинский, Полное собрание сочинений под ред. С. Венгерова, Спб., 1901, III, 394 (рецензия на поэму Бернета «Елена»). Все последующие цитаты из статей Белинского даются по названному изданию.

[2] Н. Мельгунов, Журнальные выдержки.—«Литературные Прибавления к Русскому Инвалиду», 1839, № 19, 13 мая, 416.

[3] «Сын Отечества» 1839, VII, отд. IV, 46—47 и 87.

[4] На свой приоритет в оценке целого ряда молодых писателей, в том числе и Лермонтова, Н. Полевой указывал в статье «Вредит ли критика современной русской словесности».—«Сын Отечества» 1839, VIII, отд. IV, 58—59.

[5] «Сын Отечества» 1840, II, кн. 3, отд. VI, 666.

[6] Белинский, Полн. собр. соч., IV, 277.

[7] Там же, 278—280.

[8] Там же, 481 («Менцель, критик Гете»).

[9] Там же, 47 («„Кальян“ и „Арфа“ Полежаева»).

[10] И.-П. Эккерман, Разговоры с Гете... М.—Л., 1934, 377—378 (24 сентября 1827 г.).

[11] Там же, 378.

[12] Там же, 368 (5 июля 1827 г.)—Интерпретация высказываний Гёте о романтической литературе и о Байроне дана в интересной статье Н. Верховского, Мировая литература в эстетике позднего Гете.—«Ученые Записки Ленингр. Гос. Университета, Серия Филологических Наук», вып. 3-й, Л., 1939, 140—142.

[13] Белинский, Полн. собр. соч., IV, 490.

[14] Там же, III, 408—409.

[15] Там же, IV, 417 («„Очерки Бородинского сражения“ Ф. Глинки»).

[16] Там же, III, 229 («Гамлет, драма Шекспира»).

[17] П. Анненков, Литературные воспоминания под ред. Б. Эйхенбаума, Л., 1928, 227—228.

[18] Там же, 248.

[19] Н. Чернышевский, Очерки Гоголевского периода русской литературы.—«Избранные сочинения», М., 1934, 386—387.

[20] П. Анненков, цит. соч., 249.

[21] Белинский, Письма под ред. Е. Ляцкого, Спб., 1914, I, 336.

[22] Там же, 339—341.

[23] Там же, II, 23 и 31—32.

[24] Там же, 31—32.

[25] Ив. Панаев, Портретная галлерея. Портрет № 2.—«Литературная Газета» 1840, № 12, 10 февраля, столб. 264—273.

[26] «Сын Отечества» 1839, XI, отд. IV, 45.

[27] Там же, 1840, I, кн. 2, отд. VI, 492.

[28] Там же, I, кн. 3, отд. VI, 711.

[29] «Литературная Газета» 1840, № 15, 21 февраля, столб. 356—357.

[30] Там же, № 23, 20 марта, столб. 538—547.

[31] «Отечественные Записки» 1840, IX, № 3; ср. Белинский, Полн. собр. соч., V, 223.

[32] Белинский, Письма, II, 35.

[33] Его же, Полн. собр. соч., V, 225—226.

[34] Там же, 561.

[35] «Литературная Газета» 1840, № 23, 20 марта, столб. 544—545.—Автором рецензии на «Одесский альманах» был М. Катков; см. об этом письмо Белинского к Боткину от 16 апреля 1840 г.—Белинский, Письма, II, 114.

[36] «Отечественные Записки» 1840, № 4 («Репертуар Русского Театра», 3-я книжка); ср. Белинский, Полн. собр. соч., V, 238.

[37] «Несколько слов касательно приговора русским поэтам и прозаикам в Отечественных Записках».—«Сын Отечества» 1840, II, кн. 3, отд. VI, 663—670.

[38] «Литературная Газета» 1840, № 43, 29 мая. Ср. Белинский, Полн. собр. соч., V, 250.

[39] «Сын Отечества» 1840, II, кн. 4, отд. VI, 889—890 и 903—904.

[40] «Литературная Газета» 1840, № 54, 6 июля, столб. 1237.—Данная полемическая статья не вошла в собрание сочинений Белинского, и принадлежность ее Белинскому до сих пор не была известна. Между тем это несомненно и почти не требует доказательств, поскольку предыдущая полемическая статья против «Сына Отечества» (в «Литературной Газете» № 43, от 29 мая) принадлежала Белинскому.

[41] «Сын Отечества» 1840, II, кн. 4, отд. IV, 856—857.

[42] Лермонтов, изд. «Academia», II, 215.—В докладе о Белинском и Лермонтове, прочитанном в 1938 г. в Институте литературы, Б. М. Эйхенбаум снял свою гипотезу и отказался от мысли о связи «Журналиста, читателя и писателя» с Белинским. Тем не менее об этой гипотезе приходится говорить. То, что у Б. М. Эйхенбаума было осторожным предположением, в популярной литературе выдается уже за достоверный факт. Так, С. Иванов в статье о Белинском и Лермонтове («Литературная Учеба» 1939, № 11),—в которой нет, впрочем, ни Белинского, ни Лермонтова,—безоговорочно утверждает, что стихотворение «Журналист, читатель и писатель» было написано под влиянием беседы с Белинским.

[43] Извещение о предстоящем выходе в свет 4-й книжки «Отечественных Записок» см. в «Литературной Газете» 1840, № 29, 10 апреля.

[44] Белинский, Письма, II, 108.—О том, что Лермонтов находится под арестом, Белинский упоминал впервые в письме к Боткину от 14 марта 1840 г. (см. там же, 93). Очевидно, что в этом письме Белинский говорит о Лермонтове с чужих слов («Читает Гофмана, переводит Зейдлица и не унывает») и еще до своей встречи с поэтом.

[45] Белинский впервые встретился и познакомился с Лермонтовым еще летом 1837 г., в Пятигорске, на квартире у Н. Сатина, приятеля Герцена и Огарева. Судя по воспоминаниям Сатина, эта первая встреча была неблагоприятна для обеих сторон: Белинский и Лермонтов не поняли друг друга и поэтому отнеслись друг к другу с взаимным раздражением; см. Н. Сатин, Отрывки из воспоминаний.—«Почин», сб. Общества любителей российской словесности на 1895 г., М., 1895. Перепечатку см. в сб.: «В. Белинский в воспоминаниях современников», сост. М. Клеман, Л., 1929, 131—136.—О встречах Белинского с Лермонтовым в редакции «Отечественных Записок», а также у кн. В. Одоевского см. в «Литературных воспоминаниях» И. Панаева, Л., 1928, 222.

[46] Белинский, Полн. собр. соч., V, 427 (рецензия на сб. «Стихотворения Лермонтова»).

[47] Там же, 339 (статья о «Герое нашего времени»).

[48] Его же, Письма, II, 108.—Б. М. Эйхенбаум в упоминавшемся выше докладе впервые выдвинул и аргументировал положение, что статья Белинского о «Герое нашего времени» была написана под непосредственным и очень сильным впечатлением от встречи с Лермонтовым в Ордонанс-гаузе. Б. М. Эйхенбауму удалось, как мне кажется, совершенно бесспорно доказать, что впечатление от личности Лермонтова во многом определило характеристику образа Печорина, которую дал Белинский в своей статье.

[49] Там же, 213 (письмо к Боткину от 1 марта 1841 г.).

[50] «Сын Отечества» 1840, II, кн. 4, отд. IV, 856—857.

[51] «Библиотека для Чтения» 1840, XXXIX, апрель, «Литературная летопись», 17.

[52] Там же, XLI, «Литературная летопись», 13 (рецензия на «Сочинения в стихах и прозе» Д. Давыдова).

[53] Там же 1844, LXIII, отд. VI, 11—12.

[54] «Маяк» 1840, ч. IV, 217—218.

[55] П. Анненков, цит. соч., 275.

[56] Белинский, Полн. собр. соч., IV, 470.

[57] Там же, V, 299.

[58] П. Анненков, цит. соч., 249.

[59] Чернышевский, цит. изд., 404.

[60] Белинский, Полн. собр. соч., V, 336.

[61] П. Анненков, цит. соч., 250—251.

[62] Белинский, Полн. собр. соч., V, 347.

[63] Белинский, Письма, II, 129—130 (письмо к Боткину от 13 июня 1840 г.).

[64] Белинский, Полн. собр. соч., V, 364.

[65] Белинский, Письма, II, 144.

[66] Чернышевский, цит. изд., 404.

[67] «Маяк» 1840, ч. XII, гл. IV, 169—170.

[68] Белинский, Полн. собр. соч., V, 426.

[69] «Северная Пчела» 1840, № 246, 30 октября, 981—983.

[70] В «Кратком очерке книжной торговли и издательской деятельности Глазуновых» (Спб., 1883, 71—72) сообщается, что первое издание «Героя нашего времени», несмотря на критическую статью Белинского, не расходилось. Это побудило издателей обратиться к Булгарину с просьбой написать о романе фельетон в «Северной Пчеле». После появления фельетона издание якобы было раскуплено нарасхват. Об

этом факте говорит также и Л. Л. (В. Межевич) в рецензии на стихотворения Лермонтова в «Северной Пчеле» 1840, № 284. Есть и другая версия,—будто бабушка Лермонтова, без его ведома, отправила Булгарину два экземпляра романа, причем в одном экземпляре было вложено 500 рублей ассигнациями; см. об этом в «Историческом Вестнике» 1892, кн. XI, 387.

[71] Белинский, Полн. собр. соч., V, 367.

[72] «Москвитянин» 1841, ч. I, № 1, 291.

[73] Там же, № 2, 514.

[74] Там же, 515—538.

[75] Чернышевский, цит. изд., 406.

[76] Лермонтов, изд. «Academia», V, 487 (комментарии Б. М. Эйхенбаума).

[77] Белинский, Полн. собр. соч., V, 338—339.

[78] Там же, 369.

[79] «Москвитянин» 1841, ч. III, № 6, 291—294.—Хомяков в письме к Н. М. Языкову летом 1841 г. объяснял появление «Спора» на страницах «Москвитянина» «местью» Лермонтова за статью Шевырева о «Стихотворениях Лермонтова». «В Москвитянине был разбор Лермонтова Шевыревым, и разбор не совсем приятный, по моему несколько несправедливый,—писал Хомяков,—Лермонтов отмстил очень благоразумно: дал в Москвитянин славную пьесу, спор Шата с Казбеком, стихи прекрасные».—А. Хомяков, Полн. собр. соч., М., 1904, VIII, 100.

[80] «Новое Слово» 1894, № 2, 46—47.

[81] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 368—369.

[82] «Библиотека для Чтения» 1840, XLIII, отд. VI, 1—11.

[83] «Северная Пчела» 1840, № 284, 16 декабря, 1134—1135.

[84] «Русский Вестник» 1841, кн. I, 234.

[85] «Маяк» 1840, ч. XII, гл. IV, 149—171.

[86] «Сын Отечества» 1841, I, 12—13.

[87] «Москвитянин» 1841, ч. II, № 4, 525—540.

[88] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 313.

[89] Белинский, Письма, II, 203.

[90] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 13.

[91] Там же, 38.

[92] Там же, 9—10.

[93] Там же, 62.

[94] Там же, 556 (комментарии С. Венгерова). Ср. «Избр. сочинения Белинского», М., 1934, I, 602 (комментарии Д. Благого).

[95] «Московский Наблюдатель» 1835, кн. I; ср. А. Хомяков, Полн. собр. соч., М., 1900, IV, 215.

[96] См. там же, 229—230; ср. И. Панаев, Литературные воспоминания, Л., 1928, 262—264.

[97] Белинский, Письма, II, 227.

[98] Его же, Полн. собр. соч., XII, 264 (вторая статья о «Деяниях Петра Великого» Голикова).

[99] См. Лермонтов, изд. «Academia», II, 233—236 (комментарии Б. Эйхенбаума).

[100] «Москвитянин» 1841, ч. I, № 1, 341—342.

[101] Чернышевский, цит. изд., 385.

[102] Белинский, Письма, II, 186 и 232.

[103] Там же, 252. Ср. аналогичный отзыв о «Последнем новоселье» в письме к В. Боткину от 28 июня 1841 г.—там же, 249. Ср. А. Хомяков, Полн. собр. соч., М., 1904, VIII, 100.

[104] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 316.

[105] «Исторический Вестник» 1892, № 4, 90.

[106] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 314.

[107] Там же, VII, 304 («Речь о критике...» А. Никитенко, статья первая).

[108] Там же, VI, 315—316.

[109] Его же, Письма, II, 256—257.

[110] Его же, Полн. собр. соч., VII, 424 («Речь о критике...» А. Никитенко, статья третья).

[111] А. Герцен, Полное собрание сочинений и писем под ред. М. Лемке, П., 1919, VI, 374 («О развитии революционных идей в России»).

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ДЕМОКРАТЫ О ЛЕРМОНТОВЕ

Статья Я. Эльсберга

Задача настоящего обзора—изложить, систематизировать и охарактеризовать взгляды великих представителей революционно-демократической критики на роль Лермонтова в развитии русской литературы, на сущность и своеобразие его творчества.

Поэзия и проза Лермонтова, так же как и сама личность великого поэта, принадлежали к тем краеугольным явлениям русской литературы и общественной жизни, которые у каждого крупного критика и публициста 30—50-х годов требовали ясных, заостренных характеристик и оценок. Поэтому соответствующие высказывания Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова поражают глубочайшим внутренним единством. Только Белинский посвятил Лермонтову специальные работы, но все великие русские революционные демократы в той или иной форме, в тех или иных своих выступлениях не могли не высказаться о Лермонтове и, естественно, приходили, в основном, к одним и тем же выводам, на которые, разумеется, особенности того или иного этапа развития русской передовой мысли и индивидуальное своеобразие идейного пути каждого из критиков наложили свою печать. Такое внутреннее единство интересующих нас взглядов и позволяет строить настоящий обзор по основным проблемам изучения лермонтовского творчества и собирать вокруг каждой из этих проблем важнейшие мнения всех крупнейших представителей революционно-демократической критики.

I. ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ПОЭЗИИ

И Белинский, и Герцен, и Чернышевский, и Добролюбов совершенно четко, в полном между собою согласии, ответили на вопрос о месте Лермонтова в развитии русской литературы.

Сравнивая Лермонтова с Пушкиным, все они видели в авторе «Героя нашего времени» виднейшего представителя нового периода идейного и литературного развития. Этот период определялся для революционно-демократической критики именами Гоголя и Лермонтова.

Белинский называл Лермонтова «поэтом совершенно-новой эпохи»[1] и говорил о том «последнем периоде нашей литературы, которому тон и направление дали Гоголь и Лермонтов»[2]. В статьях о Пушкине Белинский характеризовал «новое поколение, развившееся на почве новой общественности, образовавшееся под влиянием впечатлений от поэзии Гоголя и Лермонтова...»[3].

О «времени Гоголя и Лермонтова» писал Герцен[4]. Чернышевский говорил о наступившей после Пушкина «новой эпохе, первыми представите-

лями которой были Лермонтов и, особенно, Гоголь»[5]. Добролюбов сближал Лермонтова и автора «Мертвых душ», упоминая о «сатире Лермонтова, Гоголя...»[6].

Что же, с точки зрения революционно-демократической критики, внес Лермонтов нового в идейную и литературную жизнь эпохи, и почему эта критика ставила его рядом с Гоголем?

Со свойственным им глубоким историзмом великие представители революционно-демократической критики связывали творчество Лермонтова со всей историей развития русской передовой мысли, с потребностями эпохи.

Белинский указывал: «Общество русское с невольным удивлением, полным ожидания и надежды чего-то великого, обратило взоры на нового поэта, смело и гордо открывавшего ему новые стороны жизни и искусства. Равен ли по силе таланта, или еще и выше Пушкина был Лермонтов—не в том вопрос: несомненно только, что даже и не будучи выше Пушкина, Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзией несравненно-высшее, по своим требованиям и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина»[7].

Лермонтов, в понимании Белинского, отразил разочарование в верованиях эпохи просвещения, стремление к конкретно историческому и беспощадно реалистическому изучению действительности, сосредоточение на сатирическом отражении отсталых, косных сторон русской жизни того времени (в иной форме свойственное и Гоголю), склонность к строгому и жесткому самоанализу, страстную силу мысли, целиком ушедшей в исследование наиболее больных и острых вопросов современности, хотя и не могущей найти еще их решения.

Белинский писал в статье о стихотворениях Лермонтова, появившейся в начале 1841 г. и содержащей ту характеристику лермонтовской поэзии, которая в дальнейшем не подвергалась пересмотру со стороны великого критика: «Наш век—век по преимуществу исторический. Все думы, все вопросы наши и ответы на них, вся наша деятельность вырастает из исторической почвы и на исторической почве. Человечество давно уже пережило всю полноту своих верований... наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, „рефлексии"... Но это не смерть и даже не старость мира, как думает старое поколение... Нет, это не смерть и не старость: люди нашего времени так же или еще больше полны жаждою желаний, сокрушительною тоскою порываний и стремлений. Это только болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние лучше и выше прежнего...»[8].

«Дух анализа, неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление»[9] свойственны, по мнению Белинского, Лермонтову как поэту, выражающему «скорби и недуги общества», «сознание причины болезни чрез представление о болезни»[10].

Лирика Лермонтова служит великому критику отправной точкой для характеристики «людей нашего времени»: «Может быть, люди нашего времени слишком многого требуют от жизни... Может быть, люди нашего времени слишком серьезно смотрят на жизнь, дают слишком большое значение чувству? Может быть, жизнь представляется им каким-то высоким служением, священным таинством, и они лучше хотят совсем не жить, нежели жить как живется?.. Может быть, они слишком прямо смотрят на вещи, слишком добросовестны и точны в названии вещей,

слишком откровенны насчет самих себя: протяжно зевая, не хотят называть себя энтузиастами, и ни других, ни самих себя не хотят обманывать ложными чувствами и становиться на ходули?..»[11]. С первого взгляда эта характеристика «людей нашего времени» может показаться не вполне конкретной.

Кого, собственно, каких именно современников Белинского мы должны относить к охарактеризованному им типу «людей нашего времени»? Белинский прямо говорит о Лермонтове, он явно имеет в виду и самого себя,

ЛЕРМОНТОВ

Гравюра на дереве В. Фаворского, 1931 г.

Музей изобразительных искусств, Москва

но относится ли к «людям нашего времени», например, и такой приятель Белинского, как Боткин?

Белинский писал о своей «дико-страстной натуре», о том, что «состояние моего духа, страждущее, рефлектирующее, резонерствующее...»[12], но и Боткин говорил, определяя сущность лермонтовской поэзии, о «духе анализа, сомнения и отрицания, составляющем теперь характер современного движения» и характеризовал в 1842 г. свою «теперешнюю жизнь» как «отрицание мистики и романтики»[13].

Однако Герцен, также заявлявший, что «отличительная черта нашей эпохи есть grübeln», т. е. рефлексия, размышление, еще в своем дневнике 1843 г. называл характер Боткина «смешно-слабым» и видел в нем человека «приучившегося рефлектировать там, где должно действовать», а впоследствии в «Былом и думах», высмеял Боткина в его истории с Арманс,

иронически изобразив его «отданным на жертву духу мучительного исследования и беспощадного анализа»[14]. И в связи с этим же эпизодом Белинский указывал на свойственную Боткину «нерешительность в таком простом, по моему мнению, вопросе».

Когда же в конце 40-х годов в кружке западников стала проявляться идейная диференциация, Белинский писал Боткину: «...ты с твоей терпимостью доходишь до нетерпимости, именно тем, что исключаешь нетерпимость из числа великих благородных источников силы и достоинства человеческого»[15].

Черпая в лирике Лермонтова материал для характеристики «людей нашего времени», Белинский разумел под последними именно и только передовых людей эпохи. У Белинского, Герцена, Лермонтова «размышление» и «рефлексия», упорная сосредоточенность мысли, строгость анализа и самоанализа были проникнуты страстным стремлением к действию, к переделке действительности. А для того или иного «москвича в Гарольдовом плаще» в начале 40-х годов и холопа царизма в 60-х, вроде Боткина, «рефлексия» была лишь модным психологическим костюмом, щегольством, формой виляний, трусости, либеральной «терпимости» и слабости чувств, а не отваги, силы и «нетерпимости» мысли, как у Белинского и Лермонтова.

Белинский как подлинно великий и передовой критик сумел, анализируя лирику Лермонтова, отвлечься от тех узко биографических и бытовых рамок, в которые эта лирика представлялась заключенной всем более или менее поверхностным наблюдателям, оценить самые, казалось бы, интимно-лирические признания как явления, приобретшие благодаря «натуре львиной»[16] великого поэта громадный общественный резонанс. Белинский увидел те самые передовые тенденции поэзии Лермонтова, которые вели в будущее, помогали формировать психику и идеологию нового, только еще пробуждавшегося революционно-демократического разночинского поколения, одним из первых ранних представителей которого был сам «неистовый Виссарион».

Насколько Белинский в таком своем понимании лермонтовской поэзии был прав, показывает восприятие ее юным Чернышевским. Чернышевский в юности знал наизусть «чуть не все лирические пьесы Лермонтова»[17], он называл в дневнике 1848 г. Лермонтова и Гоголя «нашими спасителями»[18],—«Гоголь и Лермонтов кажутся недосягаемыми, великими, за которых я готов отдать жизнь и честь»[19]. В дневнике 1849 г. Чернышевский заявляет: «поклоняюсь Лермонтову, Гоголю, Жоржу Занду более всего»[20], а несколько раньше указывает, что произведения Лермонтова и Гоголя «мне кажутся... может быть, самыми высшими, что произвели последние годы в европейской литературе...»[21]. Молодой Чернышевский не только ставит Лермонтова в один ряд с Гоголем и Жорж Санд, с той писательницей, которая и для Чернышевского и для Щедрина была всегда самой яркой выразительницей передовых идей в западноевропейской художественной литературе,—Чернышевский прямо указывает на то, что развитие его собственной мысли представляется ему идущим в том же самом идейном направлении, что и творчество Лермонтова. «Лермонтов и Гоголь доказывают, что пришло России время действовать на умственном поприще, как действовали раньше ее Франция, Германия,

Англия, Италия. Я думаю, что нахожу в себе некоторые новые начала, которые не нахожу ясно и развито и сознательно высказанными в теперешней науке...»[22]. Чернышевский стоит в понимании существа лермонтовской поэзии на тех же самых принципиальных позициях, что и Белинский, но Чернышевский, в отличие от Белинского, не рос в атмосфере «рефлексии», свойственной кружкам 40-х годов. Ведь в цитированных выше строках Белинский характеризовал «век... рефлексии» как «болезненный кризис, за которым должно последовать здоровое состояние лучше и выше прежчего». Конечно, и сам Белинский достиг этого «здорового состояния», но Чернышевский, представитель нового этапа развития революционной мысли, уже целиком принадлежал этому «состоянию». Вспомним известное противопоставление Чернышевским нового, нарождающегося революционного поколения передовым дворянским интеллигентам 30—40-х годов, которые «или унывали, или экзальтировались, романтизировали, фантазировали»[23]. Белинский указывал на «несокрушимую силу и мощь духа», свойственные «железному стиху» Лермонтова, но тут же говорил о «муке душевной пустоты», «разрушающей силе рефлексии», «холоде сомнения»[24] и других нашедших свое отражение в творчестве поэта сторонах идейной жизни 30—40-х годов. Чернышевский же всегда и прежде всего подчеркивал «силу, энергию» творца «Мцыри»[25]. Так, например, Чернышевский говорил о Помяловском: «Это был человек гоголевской и лермонтовской силы»[26]. Под «силой, энергией» Лермонтова Чернышевский, конечно, разумел, так же как и Белинский, суровую сосредоточенность и целеустремленность поэтической мысли. Аналогично и Щедрин писал о «внутренней энергии и силе», присущих Лермонтову[27].

О значении, которое поэзия Лермонтова имела для формирования нового поколения революционеров-демократов, разночинцев, свидетельствуют также дневниковые записи Добролюбова. «Лермонтов,—читаем мы в тетради Добролюбова 1851 г.—особенно по душе мне. Мне не только нравятся его стихотворения, но я сочувствую ему, я разделяю его убеждения. Мне кажется иногда, что я сам мог бы сказать то же, хотя и не так же—не так же сильно, верно и изящно. Не много есть стихотворений у Лермонтова, которых бы я не захотел прочитать десять раз сряду, не теряя при том силы первоначального впечатления. Грусть и презрение к жизни нередко были последствием чтения Лермонтова. А это много значит, когда поэт производит такое впечатление: чувство это не мимолетное и довольно глубокое и не скоро преходящее».

В мировоззрении Лермонтова Добролюбов впоследствии отмечал ту «широту взгляда, какую до него не обнаруживал ни один из русских поэтов...»[28].

Наконец, у нас имеется свидетельство П. В. Анненкова о том, что поэзия Лермонтова сыграла очень значительную роль в той идейной эволюции, которую сам Белинский испытал в 1839—1841 гг. Эта эволюция, как известно, привела великого критика к левому гегельянству, а затем к фейербахианству и революционному демократизму. «Ничто не было так чуждо сначала всем умственным привычкам и эстетическим убеждениям Белинского,—пишет Анненков, имея в виду период «примирения» Белинского с «действительностью»,—как ирония Лермонтова... Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собою, которая и происходила на наших глазах... Выдержка у Лермонтова была замечательная... он шел прямо

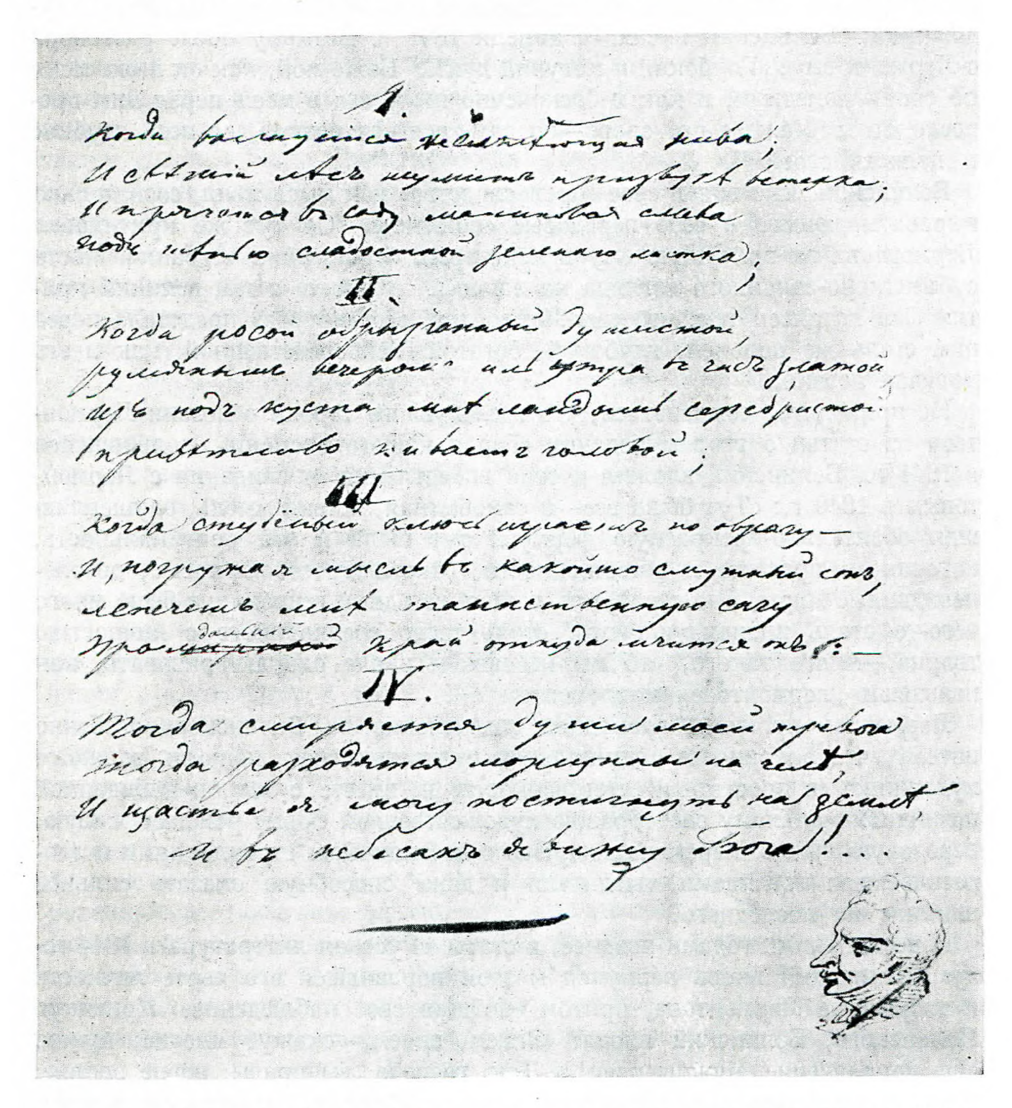
и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их. Продолжительное наблюдение этой личности, вместе с другими, родственными ей по духу на Западе, забросили в душу Белинского первые семена того позднейшего учения, которое признавало, что время чистой лирической поэзии... миновало, и что единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа. Лермонтов был первым человеком на Руси, который навел Белинского на это созерцание, впрочем уже подготовленное и самым психическим состоянием критика»[29]. Очевидно, что Анненков не был в состоянии понять всей глубины ни лермонтовского творчества, ни мировоззрения Белинского. Но трудно усомниться в самой существенной для нас черте этого свидетельства— в том, что поэзия Лермонтова действительно оказала значительное влияние на Белинского в очень острый, переломный период развития его мировоззрения. При замечательной эстетической восприимчивости Белинского он в каждый данный период своего идейного развития ощущал себя как страстным последователем того или иного философского или социально-политического учения, так и восторженным истолкователем определенных художественных течений. В этом интересующем нас сейчас разрезе перелом 1839—1840 гг. можно охарактеризовать—не без доли схематизма, конечно,—с одной стороны именами Пушкина[30] и Гёте[31], с другой—Лермонтова и Гейне[32].

Многочисленные восторженные упоминания Лермонтова в письмах Белинского за 1835—1840 гг. подтверждают слова Анненкова о том, что Белинский «носился с каждым стихотворением поэта». Анненков говорит, что когда Белинский начал «бороться» с Лермонтовым, то он «...принялся защищать Лермонтова—на первых порах от Лермонтова же»[33]. Замечание это подтверждается письмами Белинского, из которых видно, что сначала критик действительно пытался истолковать поэта диаметрально противоположно своей позднейшей интерпретации. Еще 1 марта 1840 г. Белинский писал Боткину: «...счастье наше, что натура Пушкина не поддалась рефлексии: от того он и великий поэт. Ты не поверишь, как я рад, видя, что у Лермонтова столько же сродства с рефлексиею, сколько у меня с полнотою жизни, ...а у Сенковского с религиозностью...». Тогда Белинский еще писал о «ядовитом (для поэзии.—*Я. Э.*) дыхании рефлексии», о проявляющейся в ней «болезненности духа»[34]. А в цитированной выше статье о стихотворениях Лермонтова, появившейся в начале 1841 г., Белинский, как мы видели, именно «рефлексию» считает характерным и положительным признаком передовой литературы, и в частности творчества Лермонтова. При этом необходимо пояснить следующее: и в этой самой зрелой из своих больших статей о Лермонтове Белинский говорит, как мы отмечали, о необходимости притти от рефлексии к «здоровому состоянию», но уже не на основе «примирения с действительностью», как он думал в 1839 и в начале 1840 гг., а на основе беспощадного ее исследования и отрицания ее темных сторон.

Таким образом, лермонтовскую поэзию следует рассматривать в ряду тех влияний, которые помогли Белинскому выработать в себе революционно-демократическое мировоззрение. Но, разумеется, только все еще отсутствующее у нас монографическое исследование идейного перелома

пережитого Белинским в 1839—1840 гг. с полной ясностью осветило бы и этот очень существенный вопрос.

Итак, революционно-демократическая критика, рассматривая Лермонтова как писателя, занимающего в развитии русской литературы место рядом с Гоголем, видела в нем, как и в авторе «Мертвых душ», могучего


1.
Когда волнуется желтѣющая нива,
И свѣжій лѣсъ шумитъ при звукѣ вѣтерка,
И прячется въ саду малиновая слива
Подъ тѣнью сладостной зеленаго листка;
II.
Когда росой обрызганный душистой,
Румянымъ вечеромъ иль утра въ часъ златой,
Изъ подъ куста мнѣ ландышъ серебристый
Привѣтливо киваетъ головой;
III.
Когда студеный ключь играетъ по оврагу —
И, погружая мысль въ какой-то смутный сонъ,
Лепечетъ мнѣ таинственную сагу
Про ~~мирный~~ дальній край, откуда мчится онъ: —
IV.
Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челѣ,
И счастье я могу постигнуть на землѣ,
И въ небесахъ я вижу Бога!..

АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА „КОГДА ВОЛНУЕТСЯ ЖЕЛТЕЮЩАЯ НИВА“

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

и раннего поэтического выразителя тех мыслей и чувств, которые развились и окрепли в новом подраставшем революционном поколении, были ясно осознаны его мыслителями и теоретиками и выражены на языке публицистики и науки.

Направление идейного развития Лермонтова никогда не подвергалось сомнению со стороны великих революционно-демократических критиков. Чернышевский указывал в «Очерках гоголевского периода русской лите-

ратуры», что Лермонтов «самостоятельными симпатиями своими принадлежал новому направлению, и только потому, что последнее время своей жизни провел на Кавказе, не мог разделять дружеских бесед Белинского и его друзей»[35].

При этом революционно-демократическая критика глубоко и тонко понимала все своеобразие мировоззрения Лермонтова как великого художника. Белинский писал 16 апреля 1841 г. Боткину после разговора с Лермонтовым: «Глубокий и могучий дух!.. Боже мой, как он ниже меня по своим понятиям, и как я бесконечно ниже его в моем перед ним превосходстве. Каждое его слово—он сам, вся его натура, во всей глубине и целости своей»[36].

Белинский ясно видел свое «превосходство» как мыслителя, сознательно вырабатывающего в себе передовые «понятия». Он тут же критиковал Лермонтова за присущую ему в некоторых отношениях «ограниченность субъективно-салонного взгляда на жизнь». А вместе с тем великий критик был потрясен тем, что сам Лермонтов, его «натура» предстала перед ним столь же цельной, глубокой, богатой, непосредственной, как и его могучая поэзия.

Не приходится сомневаться, что в следующие строки о поэзии Лермонтова из статьи о втором издании «Героя нашего времени», появившейся в 1841 г., Белинский вложил и свои впечатления от свидания с Лермонтовым в 1840 г.: «Тут было все—и самобытная, живая мысль, одушевлявшая обаятельно-прекрасную форму... тут была и эта оригинальность, которая, в простоте и естественности, открывает собою новые, дотоле-невиданные миры, и которая есть достояние одних гениев; тут было много чего-то столь индивидуального, столь тесно соединенного с личностию творца,—много такого, что̀ мы не можем иначе охарактеризовать, как назвавши „лермонтовским элементом“»[37].

Лермонтов произвел громадное впечатление на Белинского особенно потому, что он ощутил с гениальной чуткостью, как личность великого художника «в простоте и естественности» и, вместе с тем, в невиданной по индивидуальному своеобразию художественной форме рождает живую, передовую мысль, перекликающуюся с осознанными стремлениями и теоретическими взглядами мыслителя и даже способную оказать сильное влияние на последнего.

И несколькими годами позднее, в статье «Русская литература в 1844 году», Белинский вновь вернулся к этой поразившей его черте личности и творчества Лермонтова, притом обобщив свое наблюдение. Критикуя Полонского, Белинский писал: «Знаем, знаем,—скажут многие: нужно еще направление, нужны идеи!.. Так, господа, вы правы; но не вполне: главное и трудное дело состоит не в том, чтоб иметь направление и идеи, а в том, чтоб не выбор, не усилие, не стремление, а прежде всего сама натура поэта была непосредственным источником его направления и его идей. Если б сказали Лермонтову о значении его направления и идей,—он, вероятно, многому удивился бы и даже не всему поверил; и не мудрено: его направление, его идеи были—он сам, его собственная личность, и потому он часто высказывал великое чувство, высокую мысль в полной уверенности, что он не сказал ничего особенного»[38].

И совершенно аналогичную мысль находим мы у Добролюбова. «Десять стихов Лермонтова скажут вам о его характере, взгляде, направлении гораздо больше, нежели о каком-нибудь новейшем пиите десятки стихо-

творений, в которых он, кажется, и мыслит, и чувствует. Это оттого, что там вы видите самостоятельное, живое, личное воззрение поэта, а здесь все мысли—готовые, чувства—рутинные, взгляды от общих начал применяются к частному предмету или случаю, а не от предмета возводятся к общим началам»[39].

II. ЛЕРМОНТОВ И ПУШКИН

Следует остановиться на сопоставлениях творчества Лермонтова и Пушкина, данных революционно-демократической критикой. Чернышевский считал, что даже в «наименее зрелых стихотворениях Лермонтова» заключается «идея... чисто Лермонтовская, самобытная, выходящая из круга Пушкинских идей»[40]. Наиболее полно это сопоставление было развито Белинским в 1843 г. в «Библиографических и Журнальных Известиях» в связи с опубликованием в «Отечественных Записках» нескольких дотоле неизвестных стихотворений Лермонтова. Общая концепция Белинского аналогична пониманию революционно-демократической критикой соотношений, существующих между творчеством Пушкина и Гоголя.

Для Белинского Лермонтов 40-х годов—единственный поэт, достойный стоять рядом с Пушкиным: «Давно одинокою стоит колоссальная тень Пушкина, и, мимо своих современников и сподвижников, подает руку поэту нового поколения, которого талант застал и оценил Пушкин еще при жизни своей»[41].

Белинский всегда помнил, «сколько Лермонтов обязан был Пушкину», но вместе с тем он видел в авторе «Мцыри» великого новатора. Белинский писал, имея в виду «критиканов»: «Вы сказали... что Лермонтов пошел далее Пушкина, а они кричат, что вы употребляете Лермонтова как средство для того, чтоб расторгнуть через него союз молодого поколения с Пушкиным и нарушить связь преданий»[42].

У Белинского, так же как и у Чернышевского, глубокое ощущение «связи преданий», понимание исторической преемственности в развитии литературы и культуры были неразрывны с ясным и целеустремленным «чувством нового», с жадными поисками новаторских, ведущих вперед идейных, художественных тенденций. Разумеется, излишне сейчас сколько-нибудь подробно останавливаться на неоднократно проанализированной за последнее время теме «Белинский о Пушкине». Скажем только, что знаменитые заключительные строки пушкинских статей Белинского являются и лучшей мерой его гениальной прозорливости и наиболее точной характеристикой места, которое пушкинское наследие занимало в идейной жизни нового поколения передовых людей. «Придет время, когда он будет в России поэтом классическим, по творениям которого будут образовывать и развивать не только эстетическое, но и нравственное чувство...»[43].

В самом деле, исторические условия складывались таким образом, что для нового разночинского революционного поколения, начиная с Белинского, творчество Пушкина не имело того громадного «нравственного», т. е. идейно воспитывающего, значения, которое принадлежало Пушкину в предшествующую эпоху. Ушла в далекое прошлое великая эпоха Отечественной войны и движения декабристов, озарившая пушкинскую поэзию своим героическим ореолом, наступило время тупой и злой реакции, когда передовым людям безусловно ясна стала необходимость сосредоточиться на беспощадном, суровом, жестоком, резком отрицании господ-

ствующих порядков. Поэтому для них поэзия Пушкина, с ее «грацией и задушевностью», с ее светлой «художественной красотой»[44], не могла иметь того остро насущного идейного значения, которое в таких условиях приобрели гоголевское изображение «пошлости» окружающей жизни и «железный стих»[45] Лермонтова, с его «жгучей и острой силой»[46]. Однако Белинский предвидел наступление иной эпохи, когда именно «удивительная способность делать поэтическими самые прозаические предметы»[47] и «воспитать чувство человека, разработать и развить его, сделать его эстетически прекрасным»[48], свойственная Пушкину, превратит его поэзию в мощное средство воспитания «не только эстетического, но и нравственного чувства», ибо сама действительность и люди будут достойными такого светлого художественного восприятия. Для революционно-демократической критики в поэзии будущего пушкинские элементы должны были сочетаться с лермонтовскими. Такое стремление яснее всего выразил Добролюбов, сказав: «Нам нужен был бы теперь поэт, который бы с красотою Пушкина и силою Лермонтова умел продолжить и расширить реальную, здоровую сторону стихотворений Кольцова»[49].

Но в окружавшей его обстановке Белинский считал правильным в таких параллелях, в которых сказывается исторически обусловленная односторонность, сопоставлять Пушкина и Лермонтова. «Нет двух поэтов столь существенно-различных, как Пушкин и Лермонтов. Пушкин—поэт внутреннего чувства души; Лермонтов—поэт беспощадной мысли истины. Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства, как искусства; пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности. Пушкин лелеял всякое чувство, и ему любо было в теплой стороне предания; встречи с демоном нарушали гармонию духа его, и он содрогался этих встреч; поэзия Лермонтова растет на почве беспощадного разума и гордо отрицает предание»[50]. В отличие от Пушкина, Лермонтов представляется Белинскому не «только художником», но и «глашатаем... могучей думы времени»[51].

В этой связи необходимо указать на то, что в определении роли поэзии Лермонтова в развитии передовой мысли, и в частности в характеристике соотношений Пушкина и Лермонтова, Герцен занимает среди революционно-демократической критики до некоторой степени своеобразную позицию. Особенности соответствующих взглядов Герцена вытекают из его принадлежности к «поколению дворянских, помещичьих революционеров первой половины прошлого века»[52].

Для Чернышевского основными этапами развития русской передовой мысли и литературы были: 1) эпоха Пушкина; 2) 40-е годы—«гоголевский период», характеризовавшийся именами Гоголя, Белинского, Лермонтова, Герцена; 3) эпоха конца 50-х и начала 60-х годов—эпоха «новых людей», революционных демократов-разночинцев. Важнейшей задачей для автора «Что делать?» было подчеркнуть резкие принципиальные отличия нового, революционного поколения и указать на крупнейших его предшественников.

Герцен при рассмотрении тех же проблем находился в существенно ином положении. В отличие не только от Чернышевского, но и от Белинского, он был воспитан на традициях Пушкина и декабристов; поэзия Пушкина была им воспринята в отрочестве как поэзия передовых идейных стремлений. Белинский же, восхищаясь в период «примирения с действительностью» больше всего именно Пушкиным, воспринимал тогда его

творчество вне связи с традицией декабристов. В отличие от Чернышевского, для Герцена кружки начала 40-х годов были не прошедшим и преодоленным историческим этапом развития передовой мысли, а собственным прошлым. Герцен, непосредственный участник идейной жизни тех лет, не мог с такой строгой последовательностью, как Чернышевский, применять для характеристики ее критический масштаб решающих сдвигов в развитии передовой мысли. Белинский и Чернышевский, с их органическим чутьем великих новаторов, плебеев и демократов, зачинателей новых идейных путей, настойчиво искали в литературе 40-х годов заро-

В. И. КНОРРИНГ

Рисунок пером Лермонтова, 1832—1834 гг. из 22-й тетради (рис. 204)

Институт литературы, Ленинград

дышей будущего и подходили ко всем крупнейшим ее явлениям, в частности к творчеству Лермонтова, именно с этим критерием. Поэтому Чернышевский и подчеркивал, как мы видели, что в каждом из произведений Лермонтова содержится идея, «выходящая из круга Пушкинских идей». Для Чернышевского и Лермонтов, и Гоголь, и Герцен, каждый по-своему, различными сторонами своей деятельности и творчества помогали формировать мировоззрение нового, революционного поколения, и до известной степени на той же точке зрения стоял и Белинский, несмотря на то, что его жизнь окончилась в 40-х годах. Как мы уже указывали, Белинский и Чернышевский, рассматривая лермонтовскую поэзию в разрезе ее идейной последовательности и сосредоточенности, должны были в этом отношении противопоставлять Лермонтова Пушкину. Герцен же,

принадлежащий к поколению дворянских революционеров, ощущал себя восприемником традиций Пушкина и декабристов и выделял те стороны мировоззрения своего сверстника Лермонтова, по отношению к которым его собственная философская, публицистическая и художественная работа 40-х годов была дальнейшим шагом в развитии передовой мысли.

Поэтому Герцен недостаточно уделяет внимания тому, что по беспощадной резкости своей поэтической мысли Лермонтов превосходит его самого, что этими сторонами своего творчества Лермонтов предвещает мироощущение нового, еще только нарождавшегося революционного поколения.

Так, например, Герцен писал в статье «Еще раз Базаров»: «Лермонтов летами был товарищ Белинского, он был вместе с нами в университете, а умер в безвыходной безнадежности печоринского направления, против которого восставали уже и славянофилы и мы»[53]. В другой раз Герцен говорил о «скептической потерянности Лермонтова», которая «составляет лиризм» той эпохи, когда «смех Пушкина заменяется смехом Гоголя»[54]. В одной статье 1853 г., характеризуя идейную жизнь начала 40-х годов, Герцен замечает, что «...несмотря на внутреннюю работу, чувствовался большой упадок духа. Следы его запечатлелись в лирическом скептицизме Лермонтова, в безжалостной иронии Гоголя, в беспощадной, страстной критике Белинского»[55]. Герцен, рассматривавший собственную деятельность как связующее звено между декабристами и новым революционным поколением, склонен был забывать, что идейная беспощадность и связанное с ней обострение принципиальных разногласий являются отражением роста передовой мысли.

И тем не менее, несмотря на те или иные оттенки и отклонения, Герцен разделяет, в основных и решающих чертах, то понимание лермонтовской поэзии, которое характерно для всей революционно-демократической критики. При этом в высказываниях Герцена можно отметить и внутренние противоречия. Так, в книге «О развитии революционных идей в России» Герцен дает такое сопоставление Пушкина и Лермонтова: «Ничто не может с большей ясностью доказать перемену, происшедшую в настроении умов с 1825 года, как сравнение Пушкина с Лермонтовым. Пушкин, часто недовольный и грустный, оскорбленный и полный негодования, готов, тем не менее, заключить мир. Он желает его, он не отчаивается в нем; струна воспоминаний о временах императора Александра не переставала дрожать в его сердце. Лермонтов же настолько свыкся с отчаянием, с антагонизмом, что не только не искал выхода, но даже не понимал возможности ни борьбы, ни примирения. Лермонтов никогда не учился надеяться; он не жертвовал собой, так как ничто не требовало этого самопожертвования. Он не шел с гордо поднятой головой к палачу, как Пестель и Рылеев, потому, что не мог верить в действительность жертвы; он бросился в сторону и погиб ни за что»[56].

Однако в почти непосредственно следующих затем строках Герцен, в сущности, противоречит себе, ибо здесь он рисует жизненный и поэтический путь Лермонтова как путь мужественной, целеустремленной борьбы: «Мужественная, грустная мысль никогда не покидала его чела— она пробивается во всех его стихотворениях. То была не отвлеченная мысль, стремившаяся украситься цветами поэзии, нет, размышления Лермонтова—это его поэзия, его мучение, его сила... О Лермонтове говорили как о баловне из аристократической семьи, как о каком-нибудь бездель-

нике, погибающем от скуки и пресыщения. Никто не хотел видеть, сколько боролся этот человек, сколько он выстрадал, прежде чем решился высказать свои мысли. Люди переносят ругательства и ненависть с гораздо большей снисходительностью, чем известную зрелость мысли, чем одиночество, не желающее разделять с ними ни их надежд, ни их опасений и осмеливающееся подтверждать этот разрыв...»[57].

Притом герценовская характеристика творчества Лермонтова представляет особую ценность. Если Белинский и Чернышевский помогают нам уяснить себе значение лермонтовской поэзии в перспективе роста русской передовой мысли от пушкинской поэзии по направлению к революционному демократизму 60-х годов, то Герцен дает наиболее точную,

ВСАДНИК С НАГАЙКОЙ, ЧЕТЫРЕ НАБРОСКА ГОЛОВ

Рисунки пером Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 205—206)

Институт литературы, Ленинград

и притом не стесненную цензурными рамками, характеристику места, которое принадлежит творчеству Лермонтова в идейной жизни передовых людей 30—40-х годов как непосредственных преемников декабристов и Пушкина. Герцен указывал, что Лермонтов «всецело принадлежит нашему поколению. Все мы были слишком юны, чтобы принимать участие в 14 декабря. Разбуженные этим великим днем, мы увидели только казни и изгнания. Принужденные к молчанию, сдерживая слезы, мы выучились сосредоточиваться, скрывать свои думы—и какие думы! То не были уже идеи просвещающего либерализма, идеи прогресса, то были сомнения, отрицания, злобные мысли»[58]. Но с точки зрения Герцена Лермонтов выразил лишь одну сторону воззрений «нашего поколения», лишь один этап его идейного развития. Поэтому Герцен, как видно из вышеприведенных высказываний, противопоставлял «безвыходную без-

надежность» Лермонтова собственным поискам выхода в утопическом социализме, в изучении философии Гегеля и Фейербаха.

Белинский и Чернышевский, отчетливей, чем Герцен, видя сильные, новаторские стороны лермонтовской поэзии и отражение в ней роста русской передовой мысли, не делали столь сильного ударения на пессимизме поэта. Именно сила, энергия лермонтовской поэтической мысли позволяли Белинскому рассматривать это скептическое и тяжкое раздумье лишь как переход, «болезненный кризис», ведущий к «здоровому состоянию лучше и выше прежнего»[59]. Белинский считал залогом такого развития самую резкость, беспощадность Лермонтова. «В созданиях поэта, выражающих скорби и недуги общества, общество находит облегчение от своих скорбей и недугов: тайна этого целительного действия— сознание причины болезни чрез представление о болезни...»[60]. Противопоставляя «безотрадность, безверие в жизнь и чувства человеческие», свойственные лермонтовской поэзии, «пушкинскому разгулу на пиру жизни», Белинский подчеркивает вместе с тем, что «безотрадность и безверие» неразрывны у Лермонтова с «жаждой жизни и избытком чувства...», что «т о с к а п о ж и з н и внушила нашему поэту не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования...»[61]. Рассказывая Боткину о своем свидании с Лермонтовым, Белинский писал: «...мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему—он улыбнулся и сказал: дай бог!»[62].

О том, насколько Белинский гениально глубоко понял Лермонтова, лучше всего свидетельствуют знаменитые лермонтовские строки:

Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова.
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт[63].

Подобно Белинскому, Лермонтов глубоко чувствовал идейную энергию своей поэзии, в которой слова нанизаны на «мысли, дышащие силой». Белинский всегда подчеркивал интеллектуальную насыщенность и идейную целеустремленность лермонтовского стиха, накладывающие на него особый отпечаток. Характеризуя лермонтовскую поэзию, Белинский писал: «Тут, кажется, соприсутствуешь духом таинству мысли, рождающейся из ощущения... Быстрота и разнообразие ощущений покорены единству мысли...». О лермонтовском «Пророке» Белинский пишет: «Какая глубина мысли, какая страшная энергия выражения!»[64]. Именно потому, что «...для Лермонтова стих был только средством для выражения его идей, глубоких и вместе простых своею беспощадною истиною», самая форма стиха «отличается какою-то стальною прозаичностью и простотою выражения», «алмазною крепостью»[65].

Те же особенности лермонтовского стиха подчеркивали Чернышевский и Добролюбов. В письме к Некрасову от 24 сентября 1856 г. Чернышевский говорит: «Тяжестью часто кажется энергия, поэтому говорят, что стих Лермонтова тяжелее стиха Пушкина, что решительно несправедливо...»[66]. Добролюбов писал о «силе мысли и энергии стиха, которыми восхищаемся в Лермонтове»[67].

На примере Лермонтова, и притом не только его прозы, но и его поэзии, Белинский в статье «Русская литература в 1842 году» иллюстрирует неоднократно проводившуюся им, так же как и Чернышевским, мысль о развитии реализма в русской литературе в связи с ростом удельного веса прозы, наметившимся еще при Пушкине и особенно ярко обнаружившимся в творчестве Гоголя. Поэтому крайне существенна мысль о «стальной прозаичности» лермонтовского стиха: «Явился Лермонтов, с стихами и прозою,—и в его стихах и прозе была—чистая проза!»[68]. При этом, однако, несколькими годами позже Белинский оговаривает, что «переворот в литературе», приведший к окончательному падению

КАВКАЗСКИЙ ВИД С АРБОЙ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

романтизма, «не мог бы сделать ни Пушкин, ни Лермонтов», ибо «...для всего ложного и смешного один бич, меткий и страшный—юмор. Только вооруженный этим сильным орудием писатель мог дать новое направление литературе и убить романтизм»[69]. Белинский, конечно, говорит о Гоголе. Совершенно аналогичную мысль встречаем мы у Чернышевского: «...существенный характер исторического движения литературы с эпохи Пушкина состоит в том, что содержание ее мало по малу становилось все глубже и живее. Но движение это было до последнего времени гораздо сильнее в прозаическом отделе изящной словесности, нежели в собственно так называемой поэзии. Лермонтов не успел сделать и сам столько, сколько сделал Гоголь, да и новейшие поэты сделали гораздо менее, чем прозаики»[70].

Естественно, что не меньшее внимание, чем поэзии Лермонтова, уде-

лила революционно-демократическая критика содержанию и форме его прозы.

Белинский считал Лермонтова «таким же великим поэтом в прозе, как и в стихах»[71].

III. ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА

Белинский «открыл» как Лермонтова-поэта, так и Лермонтова-прозаика. Когда в «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» в 1838 г. за подписью «—въ»[72] появилась «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», то Белинский первый заявил, что «наша литература приобретает сильное и самобытное дарование»[73]. Когда в 1839 г. в «Отечественных Записках» напечатана была «Бэла», то Белинский охарактеризовал автора как «молодого поэта с необыкновенным талантом» и указал, что этот «прозаический опыт... достоин его высокого поэтического дарования»[74].

Наибольшее внимание Белинский при анализе прозы Лермонтова, естественно, уделил образу Печорина. В своей статье о «Герое нашего времени», первой большой статье о произведениях Лермонтова, отражающей еще противоречивость мировоззрения великого критика в 1839—1840 гг., Белинский характеризует Печорина как человека, в котором «есть сила духа и могущество воли... в самых пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах...».

Читая следующие строки, мы вспоминаем определения, дававшиеся Белинским существу лермонтовской лирики позднее, в его большой статье 1841 г.: «Его страсти—бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь... Этот человек не равнодушно, не апатически несет свое страдание: бешено гоняется он за жизнью, ища ее повсюду...»[75].

Однако в этой своей статье Белинский еще не стоит на тех идейных позициях, которые позволили ему в 1841 г. увидеть в лермонтовской поэзии художественное воплощение передовой мысли, с ее беспощадным и суровым критическим анализом действительности. И в 1840 г. в статье о «Герое нашего времени» Белинский живо ощущает мощь и обаяние этой критической и сатирической устремленности лермонтовского творчества, нашедшей свое выражение и в некоторых, самых сильных чертах Печорина. Но ложная теория «примирения с действительностью» мешает еще Белинскому в первой половине 1840 г. сделать последовательные выводы из своей цитированной выше характеристики этого образа. Поэтому вся большая статья Белинского о «Герое нашего времени», напечатанная в середине 1840 г., пронизывается борьбой между глубоким и верным восприятием и пониманием духа лермонтовского творчества, и в частности образа Печорина, и попытками это понимание подчинить ошибочной теории, созданной под влиянием слабых сторон философии Гегеля и некоторых эстетических взглядов Шеллинга. Эта внутренняя борьба сказывается в рассмотрении как основных идейно-политических, так и эстетических проблем, поставленных произведением Лермонтова.

Так называемое «примирение» Белинского с действительностью было полемически направлено против идеалистически-фразерского «прекраснодушного кружения»[76], характерного для ряда членов кружка Станкевича, против «резонерской идеальности»[77] и той «рефлексии», которая,

как мы уже отмечали на примере Боткина, маскировала лишь бессилие и вялость мысли. В Печорине Белинский видел «благородную привычку смотреть действительности прямо в глаза», он писал о «герое нашего времени»: «Дух его созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: действительность—вот сущность и характер всего этого нового»[78]. Но в своем по сути здоровом стремлении выработать «действительное» мировоззрение Белинский сначала пошел не по пути революционно-демократической критики существующей действительности, господствующих порядков крепостнической монархии как явлений исторически обреченных, которым на смену должна притти иная, лучшая действительность,—Белинский со всей ему присущей страстностью пытался сначала примириться с существующей действительностью как с чем-то незыблемым, абсолютным. Но революционный темперамент и неустанная работа мысли, свойственные Белинскому, должны были подорвать такие попытки.

Белинский еще называет иронию Печорина «клеветами на вечные законы разумной действительности», но уже считает, что такие люди «правы перед самими-собою в этих клеветах, хотя и неправы перед действительностью»[79]. При этом Белинский пытается отвести основной вопрос о столкновении Печорина с действительностью отвлеченными рассуждениями, идеалистический характер которых очевиден: «...новейшее искусство... как необходимость, допускает в себя диссонансы, производимые в гармонии нравственного духа, но для того, чтобы показать, как из диссонанса снова возникает гармония...»[80]. Соответственно и в Печорине «...противоречие разрешится, борьба кончится, и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд!». «Его, во многих отношениях, дурное настоящее обещает прекрасное будущее»[81]. Очевидно, что такой вывод продиктован не конкретно-историческим анализом образа Печорина и идейной жизни эпохи, а является попыткой втиснуть живую действительность и ее глубокое реалистическое отображение в схему, заимствованную из гегелевской эстетики. Искусство, по словам Гегеля, «...проводит перед нашим взором раздвоение и связанную с ним борьбу лишь временно, чтобы посредством разрешения конфликтов получилась из этого раздвоения в качестве результата гармония...»[82].

Но мертвая, ошибочная теория не могла совладать ни с образом Печорина, ни с реалистическим чутьем великого критика; попытка же ее применения лишь подчеркивала остроту противоречий мировоззрения Белинского, переживавшего в 1839—1840 гг. глубокий идейный перелом. Аналогичные противоречия обнаруживались и тогда, когда критик ставил в рассматриваемой статье некоторые существеннейшие эстетические проблемы.

В первой краткой, появившейся в начале 1840 г. рецензии о «Герое нашего времени» Белинский писал: «...роман г. Лермонтова проникнут единством мысли»[83]. Это мнение Белинский повторяет также и в начале своей большой статьи, говоря о «единстве мысли, которая выразилась в романе...»[84]. Однако нетрудно заметить, что и эта точка зрения обоснована не конкретно-историческим анализом идейного содержания и художественной формы лермонтовского произведения,—блестящие образцы именно такого анализа дал впоследствии Белинский,—а исходит из отвлеченного следования за некоторыми положениями гегелевской эстетики. Когда Белинский пишет, что «создание искусства есть обособ-

ление общей мировой идеи в частный образ, в самом себе замкнутый»[85], то легко найти источник такого утверждения в мыслях Гегеля о том, что «искусство берет свой источник из самой абсолютной идеи», причем содержание искусства «замкнуто в индивидуальности» и выступает в «обособлении»[86]. В этом именно смысле Белинский и говорит о «единстве мысли» в «Герое нашего времени», ибо он доказывает наличие этого единства главным образом «замкнутостью» произведения и указанием на то, что «...во всех повестях одна мысль, и эта мысль выражена в одном лице, которое есть герой всех рассказов»[87]. Печорин и является при таком взгляде тем «частным образом», который представляет собой «обособление... мировой идеи».

В письме к Боткину от 1 марта 1840 г. Белинский заявляет, противопоставляя «истинную (непосредственную) поэзию» и «поэзию рефлектированную»: «...я вижу нравственную идею только в нерукотворных, явленных образах, которые одни есть абсолютная действительность, а не те, где хитрила человеческая мудрость»[88]. Белинский и пытался рассматривать Печорина как один из таких «нерукотворных, явленных образов», отражающих «абсолютную действительность» и поэтому воплощающих в себе «единство мысли», т. е. «мировой идеи».

В таком утверждении влияние Гегеля переплеталось с влиянием Шеллинга, считавшего искусство «единственным и от века существующим откровением» и указывавшего, что художник вкладывает в свое произведение «некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка»[89].

И тем не менее и в этой идеалистической шелухе было скрыто зерно здоровых стремлений Белинского к передовому, реалистическому искусству. Белинский писал в рассматриваемой статье: «...задача нашего искусства—не представить события в повести, романе или драме, сообразно с предположенной заранее целию, но развить их сообразно с законами разумной необходимости»[90]. Однако, пытаясь «примириться» с существующей действительностью, Белинский не мог еще ясно осознать, что художественное изображение мира в соответствии с «законами разумной необходимости» может быть достигнуто лишь идейно целеустремленным и передовым искусством, стремящимся к революционной переделке действительности.

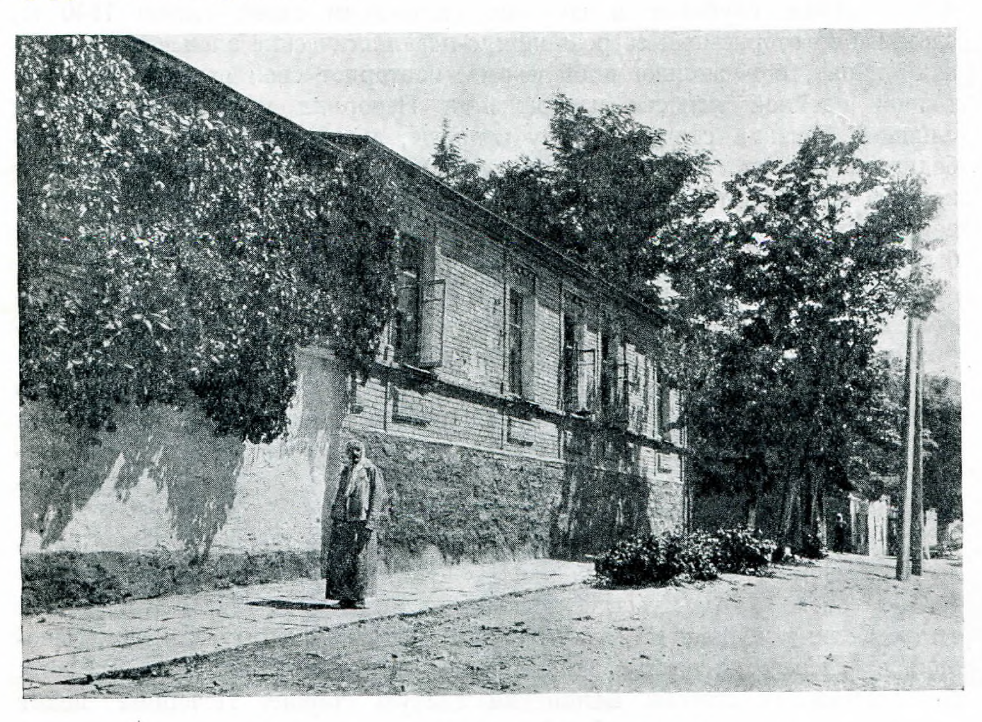
И все же, подобно тому, как живое влечение к критическому духу лермонтовского творчества побеждало в Белинском отвлеченные рассуждения о долженствующей возникнуть «гармонии», подобно этому и стремление содействовать возникновению и пропагандировать подлинно реалистическое искусство толкало Белинского к пересмотру вопроса о соотношении «нерукотворных, явленных образов» и «человеческой мудрости».

Если Белинский свою статью о «Герое нашего времени» начинает с утверждения о «единстве мысли» в этом произведении, интерпретируя притом это «единство» лишь как отражение в нем «мировой идеи» и совершенно игнорируя вопрос о мировоззрении Лермонтова, то самый ход анализа приводит критика к принципиально иным выводам.

В конце своей статьи Белинский, в противоположность прежним своим утверждениям, указывает, что «...роман, поражая удивительным единством ощущения, нисколько не поражает единством мысли, и оставляет нас без всякой перспективы...». Противопоставляя в этом отношении «Евгения Онегина» «Герою нашего времени», Белинский гово-

рит, что в последнем «...есть что-то неразгаданное, как бы недоговоренное»[91].

В сущности Белинский отказывается здесь от попытки видеть в искусстве отражение «абсолютной действительности», независимое от «человеческой мудрости» и мировоззрения писателя, и, наоборот, требует от последнего идейно глубокой характеристики своих героев. Однако исходная ложная теоретическая позиция опять заставляет критика высказать предположение, что «благородная природа поэта» позволит Лермонтову, расставшись с Печориным, вновь войти «в родную ему (поэту.—*Я. Э.*) сферу вечной гармонии»[92].



ПЯТИГОРСК. ДОМ БЫВШ. ВЕРЗИЛИНЫХ
Перед домом Е. А. Шан-Гирей, дочь родственника и друга Лермонтова
Фотография, 1937 г.

Такова внутренняя противоречивость статьи Белинского о «Герое нашего времени», несомненно осознанная автором, писавшим Боткину 12 августа 1840 г.: «Очень рад, что тебе понравилась 2-ая статья моя о Лермонтове. Кроткий тон ее—результат моего состояния духа: я не могу ничего ни утверждать, ни отрицать, и по неволе стараюсь держаться середины» (статья Белинского печаталась в №№ 6 и 7 «Отечественных Записок» за 1840 г. «Второй статьей» автор называет вторую часть статьи, как раз и оказавшуюся наиболее противоречивой.—*Я. Э.*). Но ни «кроткий» тон, ни старание «держаться середины» не были, конечно, характерны для «неистового Виссариона» и были вызваны в данном случае лишь последними сомнениями перед окончательным идейным переломом. Белинский сам указывал в этом же письме: «...будущие мои статьи должны быть лучше прежних: 2-я статья о Лермонтове есть начало их. От теорий искусства я снова хочу обра-

титься к жизни и говорить о жизни»[93]. В статье о лермонтовской лирике, напечатанной в начале 1841 г., на которой мы уже останавливались в первом разделе настоящей работы, Белинский говорит, что «людям нашего времени» действительность кажется «бесцветною, бледною, холодною и пустою»; он порицает в Гёте «спокойное довольство действительностью, как она есть» и считает, что «в наше время отсутствие в поэте внутреннего (субъективного) элемента (т. е. «рефлексии» и идейной целеустремленности.—*Я. Э.*) есть недостаток»[94]. А в статье о втором издании «Героя нашего времени», напечатанной в № 9 «Отечественных Записок» за 1841 г., Белинский последовательно развивает самые глубокие и сильные положения своей статьи 1840 г., совершенно отбрасывая ее реакционно-идеалистические элементы. Белинский вновь, в несколько иной форме, повторяет свой вывод о недостаточной идейной ясности изображения Печорина и говорит: «Решая слишком близкие сердцу своему вопросы, автор не совсем успел освободиться от них, и, так сказать, нередко в них путался; но это дает повести новый интерес и новую прелесть, как самый животрепещущий вопрос современности, для удовлетворительного решения которого нужен был великий перелом в жизни автора...».

И, разумеется, Белинский видит теперь направление этого необходимого идейного перелома не в достижении какой-то отвлеченной и примиряющей гармонии, а в том, что «орлиный взор» поэта «спокойнее стал вглядываться в глубь жизни», что «затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые». Белинский сообщает, что Лермонтов, как «он сам говорил нам... замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени)»[95].

В своей первой статье о «Герое нашего времени» Белинский уже определил Печорина как «Онегина нашего времени», как «глубокого и могучего» человека, который «выше Онегина по идее»[96]. Однако в этой первой статье Белинский, как мы уже отмечали, еще склонен был упрекать Печорина в «клевете на вечные законы разумной действительности», в своих же позднейших статьях Белинский слабую сторону Печорина видит именно в недостаточно глубокой, мужественной и действенной критике действительности.

В статьях о Пушкине Белинский указывает, что Печорин был «новым Онегиным», но что «...в России все движется так быстро...» и «едва прошло четыре года,—Печорин уже не современный идеал»[97]. А в обзоре русской литературы за 1847 г. Белинский упрекает автора «Кто виноват?» за то, что он, сначала показав Бельтова «человеком, жаждавшим полезной деятельности и ни в чем не находившим ее, по причине ложного воспитания...», потом изобразил его «какою-то высшею, гениальною натурою, для деятельности которой действительность не представляет достойного поприща...». Белинский говорит: «это уже не Бельтов, а что-то вроде Печорина». По мнению Белинского, для Бельтова «...сходство с Печориным... крайне невыгодно»[98]. Между 1839 и 1848 гг. произошел такой крутой рост русской передовой мысли, отразившийся в критической деятельности Белинского, в философских, художественных и публицистических произведениях Герцена, в «Мертвых душах» Гоголя, в лирике Лермонтова, что образ Печорина, для которого «действительность не представляет достойного поприща», должен был вызвать принципиально иные оценки.

Но, конечно, как мы уже видели, Белинский никогда не отождествлял Печорина и Лермонтова, ибо чувствовал в лермонтовском творчестве огромную и сосредоточенную силу поэтической мысли, нашедшей себе «достойное поприще» даже в труднейших и мучительнейших условиях той эпохи. Белинский с полным основанием был глубоко убежден в том, что в своем дальнейшем развитии сам Лермонтов должен был бы по-новому и еще более со стороны взглянуть на Печорина, изобразить другого «героя нашего времени».

Чернышевский и Добролюбов развили и углубили в соответствии с новыми историческими условиями, в которых протекала их деятельность,

ПЯТИГОРСК. ЭОЛОВА АРФА

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

ту характеристику Печорина, которую дал Белинский. Сравнивая Печорина, с одной стороны, с Онегиным, а с другой—с Бельтовым, Чернышевский писал в 1857 г.: «Печорин человек совершенно другого характера и другой степени развития. У него душа действительно очень сильная, жаждущая страсти; воля у него действительно твердая, способная к энергической деятельности,—но он заботился только лично о самом себе. Никакие общие вопросы его не занимают. Надобно ли говорить, что Бельтов совершенно не таков, что личные интересы имеют для него второстепенную важность?»[99].

При этом Чернышевский уже в 1856 г., в рецензии на стихотворения Огарева, указывает на тот новый, нарождающийся тип передового человека, который, сменяя Бельтова и Рудина, «становится во главе исторического движения со свежими силами», в котором, в отличие и от Онегина, и от Печорина, и от Бельтова, и от Рудина, «слабее отзывалось бы мученье внутренней борьбы...»[100].

По мере того, как новый тип передового человека, тип революционера-разночинца, все яснее и полнее вырисовывался в жизни и литературе, революционно-демократическая критика все резче противопоставляла этого передового человека всем его предшественникам и подчеркивала черты отсталости, присущие им всем, в том числе и Печорину.

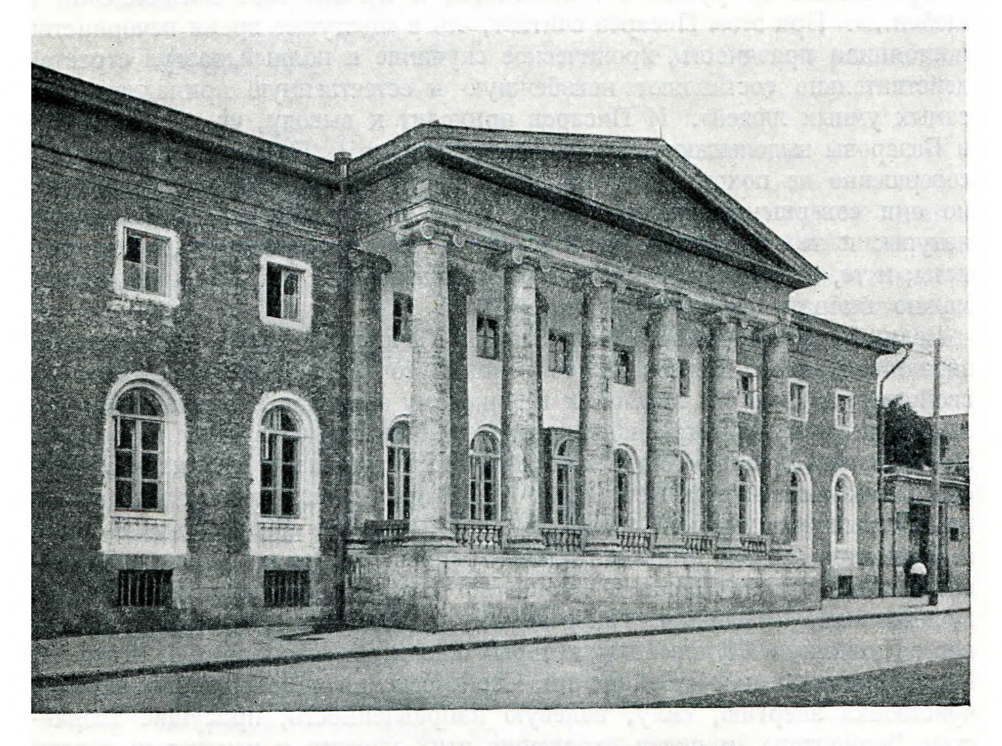
Эта тенденция наиболее отчетливо обнаружилась в известной статье Добролюбова «Что такое обломовщина?», опубликованной в 1859 г. Для Добролюбова индивидуальные отличия каждого из предшественников нового типа передового человека не играют первостепенной роли, он имеет в виду «более обломовщину, нежели личность Обломова и других героев». Критик ясно отдает себе отчет в своеобразии личности Печорина: «...мы не могли не видеть разницы темперамента, напр. у Печорина и Обломова, так же точно, как не можем не найти ее и у Печорина с Онегиным... Весьма вероятно, что при других условиях жизни, в другом обществе, Онегин был бы истинно добрым малым, Печорин и Рудин делали бы великие подвиги, а Бельтов оказался бы действительно превосходным человеком». Но для Добролюбова наиболее существенно то, что в новых исторических условиях «в общественном сознании все они более и более превращаются в Обломова»[101]. Тот же смысл вкладывает Щедрин в свою ироническую характеристику «провинциальных Печориных» и «печоринства» в «Губернских очерках»[102].

Известна раздраженно-несправедливая полемика Герцена с Добролюбовым в «Very dangerous» в связи с цитированной выше характеристикой последним «лишних людей». Герцен, как мы уже отмечали во втором разделе настоящей статьи, не умел с такой последовательностью, как Чернышевский и Добролюбов, рассматривать все явления русской идейной жизни в перспективе формирования и роста нового революционного поколения, не мог с такой ясностью и радостной гордостью, как они, ощутить и подчеркнуть новые, сильные черты этого поколения, отделяющие его от всех его предшественников. Ведь до того, как Герцен окончательно нашел путь к своей литературной работе и революционной деятельности, он в самом себе ощущал некоторые черты если не Печорина, «младшего брата»[103] Онегина, то этого последнего и Бельтова. Вспоминая в 60-х годах о своем отрочестве и юности, Герцен писал, что в ту пору, т. е. в 20—30-х годах, «мы... сами росли в лишних людей»[104]. А в книге «О развитии революционных людей в России» Герцен замечает: «Все мы—более или менее Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками»[105].

И тем не менее не так последовательно, не так четко, как Чернышевский, Добролюбов, но в том же самом идейном направлении разрешал Герцен вопрос об историческом значении «лишних людей» в русском общественном развитии. Полемизируя с Добролюбовым, Герцен писал в «Very dangerous»: «Онегины и Печорины были совершенно истинны, выражая действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни...»[106]. Но ни Добролюбов, ни Чернышевский и не думали отрицать этого исторического значения Онегиных и Печориных в п р о ш л о м. Зато в новых исторических условиях Добролюбов не считал целесообразным сосредоточить свое внимание на этой стороне вопроса, он делал ударение на другом—на роли Онегиных и Печориных в н а с т о я щ е м. А в этом вопросе принципиальных расхождений между Герценом и Добролюбовым, в сущности, не было.

Герцен говорит в «Very dangerous»: «...время Онегиных и Печориных прошло. Теперь в России нет лишних людей, теперь, напротив, к этим огромным запашкам рук недостает. Кто теперь не найдет дело, тому пенять не на кого, тот в самом деле пустой человек, свищ или лентяй. И оттого, очень естественно, Онегины и Печорины делаются Обломовыми»[107].

От понимания Печорина Белинским, Чернышевским и Добролюбовым отправляется и Писарев, но, развивая их взгляды, он не остается на том высоком уровне конкретного историзма, который характерен для мысли и анализа этих писателей.



ПЯТИГОРСК. БЫВШ. ЗДАНИЕ „РЕСТОРАЦИИ"

Фотография В. Чудинова, 1937 г.

Писарев в статье «Базаров», напечатанной в 1862 г., также рассматривает Печорина в ряду «лишних людей», считая, что между ним и Онегиным «разница... заключается в темпераменте». Затем Писарев переходит к противопоставлению «лишних людей» и Базарова и пишет: «...у Печориных есть воля без знания, у Рудиных—знание без воли; у Базаровых есть знание и воля»[108]. Но в статье «Реалисты» (1864) Писарев вносит в характеристику Печорина новые черты. Если Чернышевский и Добролюбов всегда и неизменно рассматривали передовых людей 40-х годов как своих прямых предшественников, подчеркивая вместе с тем силу, новаторство нового революционного поколения, то Писарев пытается «реалистов» как представителей «совершенно самостоятельного направления мысли» резко и упрощенно противопоставить не только Грановскому, но и Белинскому и даже до известной степени Чернышевскому и Добро-

любову. При этом Писарев, иронизируя над «гегелизмом»[109], впадает в очевидную недооценку той громадной революционной роли, которую сыграла русская передовая философская мысль в лице Белинского, Герцена, Чернышевского. Так, пытаясь разорвать с некоторыми философскими традициями русской передовой мысли, противопоставляя им «современное естествознание», а по сути вульгарный материализм, Писарев неожиданно находит своему «любимцу» Базарову предшественника в лице Печорина, презрительно называя деятельность «Грановских и их учеников Берсеневых»—«русским маколейством». Писарев пишет: «...люди более умные, люди, подобные Лермонтову и его герою Печорину, решительно отвертывались от русского маколейства и искали себе наслаждений в любви...». При этом Писарев считает, что в «цветущее время печоринства постоянная праздность, хроническое скучание и полный разгул страстей действительно составляют неизбежную и естественную принадлежность самых умных людей». И Писарев приходит к выводу, что «...Печорины и Базаровы выделываются из одного материала... Печорины и Базаровы совершенно не похожи друг на друга по характеру своей деятельности; но они совершенно сходны между собой по типическим особенностям натуры; и те, и другие—очень умные и вполне последовательные эгоисты; и те, и другие выбирают себе из жизни все, что в данную минуту можно выбрать самого лучшего...»[110].

Если бы Писарев противопоставлял Печорина только либеральным западникам вроде Берсенева, то в такой точке зрения сказывалась бы свойственная, как мы видели, и Белинскому здоровая критика либеральных, прикрытых «прекраснодушием» тенденций, намечавшихся в кружках 30—40-х годов. Но в общем контексте статьи в связи с критикой Белинского как «эстетика и гегельянца»[111] Печорин оказывается возведенным на чрезвычайно высокий пьедестал, гораздо выше Бельтова и Рудина, а Лермонтов гораздо выше не только Грановского, но и Герцена и Белинского. Аналогично Писарев причисляет Лермонтова, наряду с Гоголем, Полежаевым, Крыловым, Грибоедовым, к «зародышам поэтов» в противовес Пушкину и Жуковскому, которых он считает «пародиями на поэта»[112]. Писарев, так же как и Белинский, Чернышевский и Добролюбов, глубоко чувствовал энергию, силу, волевую направленность, присущие творчеству Лермонтова, и видел отражение этих качеств в некоторых чертах Печорина, но общая ошибочная и предвзятая концепция заставила критика дать искаженное представление о ходе развития русской передовой мысли с 40-х до 60-х годов и в связи с этим неправильно определить место Печорина среди общественных типов эпохи.

Революционно-демократическая критика оставила нам также глубокие и тонкие определения стиля лермонтовской прозы. Белинский писал в своей статье о втором издании «Героя нашего времени»: «...как все великие таланты, Лермонтов в высшей степени обладал тем, что называется „слогом“. Слог отнюдь не есть простое уменье писать грамматически-правильно, гладко и складно,—уменье, которое часто дается и бесталантности. Под „слогом“ мы разумеем непосредственное, данное природою уменье писателя употреблять слова в их настоящем значении, выражаясь сжато высказывать много, быть кратким в многословии и плодовитым в краткости, тесно сливать идею с формой и на все налагать оригинальную, самобытную печать своей личности, своего духа». Далее, процитировав предисловие Лермонтова к «Герою нашего времени», Белинский говорит:

«Какая точность и определенность в каждом слове, как на месте и как незаменимо другим каждое слово! Какая сжатость, краткость и, вместе с тем, многозначительность! ...Как о̀бразны и оригинальны его (Лермонтова.—*Я. Э.*) фразы: каждая из них годится быть эпиграфом к большому сочинению. Конечно, это „слог" или мы не знаем, что такое „слог"...»[113].

Чернышевский в статье о ранних произведениях Л. Н. Толстого указывает на следующую особенность лермонтовского прозаического стиля: «...из других замечательнейших наших поэтов более развита эта сторона психологического анализа (изображение „диалектики души".—*Я. Э.*) у Лермонтова; но у него она все-таки играет слишком второстепенную роль, обнаруживается редко, да и то почти в совершенном подчинении анализу чувства...»[114].

IV. НАРОДНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА

Развивая в черновике «Очерков гоголевского периода русской литературы» свои замечательные мысли об «энциклопедическом значении» русской художественной литературы, которая «у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа», Чернышевский, цитируя лермонтовского «Поэта», писал: «Лермонтов жалеет о тех временах, когда поэт был необходим народу во всех важных делах жизни... Для нас это время еще не прошло»[115].

Революционно-демократическая критика глубоко чувствовала народность творчества Лермонтова, понимая под народностью отражение в созданиях поэта тех или иных передовых стремлений народа. Белинский дал ясное определение народного, национального поэта, резко полемизируя против попыток противопоставить или отделить друг от друга народ и передовую мысль. В этом смысл следующего замечания Белинского в статье о Пушкине: «Кто умеет схватывать резкие оттенки только грубой простонародной жизни, не умея схватывать более тонких и сложных оттенков образованной жизни,—тот никогда не будет великим поэтом, и еще менее имеет права на громкое титло национального поэта»[116].

Поэтому Белинский и указывал, что в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» Лермонтов «...вошел в царство народности как ее полный властелин и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество... поэтому он, в этой поэме, является не безискусственным певцом народности, но истинным художником...»[117].

Характеризуя в той же статье о стихотворениях Лермонтова идейное содержание лермонтовской поэзии, Белинский говорит: «Великий поэт, говоря о себе самом, о своем *я*, говорит об общем—о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество». В Лермонтове критик узнает «поэта русского, н а р о д н о г о, в высшем и благороднейшем значении этого слова, и поэта, в котором выразился исторический момент русского общества»[118].

Поэтому Белинский в самых романтических образах Лермонтова видел реальное, конкретно-историческое содержание, обусловленное «историческим моментом», жизнь русского народа и его передовых людей. Так, например, в образе Демона для Белинского отразился тот «беспощадный разум», на почве которого и выросла в понимании великого критика лер-

монтовская поэзия. «Демон не пугал Лермонтова: он был его певцом»[119]. Анненков так вспоминал о восприятии Белинским «Демона»: «Драма, развивающаяся в поэме между мифическими существами, имела для Белинского совершенно реальное содержание...»[120]. И Белинский предвидел время, когда имя Лермонтова «...сделается народным именем и гармонические звуки его поэзии будут слышимы в повседневном разговоре толпы, между толками ее о житейских заботах»[121].

Совершенно аналогично разрешал вопрос о народности творчества Лермонтова и Чернышевский. Он писал: «Те передовые люди, деятельностью которых развивается наука, ведут ее к тому, чтобы проникласъ результатами ее жизнь всего народа». И среди признаков того, что «начинается проникновение высших результатов нашего умственного развития в массу», Чернышевский указывает: «На днях, проходя мимо столиков, на которых продаются лубочные картинки, мы видели лист с главными сценами из песни Лермонтова о Калашникове; под картинками были написаны отрывки песни, соответствующие им»[122]. Чернышевский видел в творчестве Лермонтова, как и в творчестве Пушкина, Грибоедова, Гоголя, «залог будущих торжеств нашего народа на поприще искусства, просвещения и гуманности»[123].

Добролюбов, подчеркивая необходимость проследить ход развития русской литературы с точки зрения того, как она «постепенно сближалась с народом...», писал: «Лермонтов... умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе». В «удивительном стихотворении» «Родина» Лермонтов, по словам Добролюбова, «понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно»[124].

Глубокое понимание народности творчества Лермонтова, свойственное великим революционным демократам, решительно противостоит всем позднейшим попыткам реакционной, либеральной и народнической критики извратить идейное и эстетическое содержание лермонтовской поэзии и прозы, противопоставить Лермонтова народу, или же, в той или иной форме, противопоставить поэта передовой мысли.

В обзоре литературы, напечатанном в 1852 г., Аполлон Григорьев рассматривал «слово лермонтовской деятельности» как «слово борьбы без основ, ...слово вражды, которая, конечно, не может же быть состоянием нормальным», и притом «неглубокое содержанием»[125]. Варфоломей Зайцев, с характерным для него тогда радикальным фразерством, в 1863 г. разоблачал в Лермонтове «непоследовательность идей и образов» и «мелочность содержания»[126]. Поэтому Писарев вынужден был указать на несогласие с предложенным Зайцевым истолкованием образа Печорина[127]. Достоевский в 1877 г. уверял, что Лермонтов, «если б он перестал возиться с больной личностью русского интеллигентного человека, мучимого своим европеизмом, то наверно бы кончил тем, что отыскал исход... в преклонении перед народной правдой»[128], понимаемой автором «Дневника писателя» как покорность и смирение перед самодержавием и религией.

Михайловский пытался втиснуть Лермонтова в народническую схему «героя» и «толпы» и рассматривать его, как «героя», как «прирожденного властного человека», в котором есть «нечто, резко отделяющее героя от толпы...»[129], т. е. от народа. В противоположность точке зрения великих революционных демократов, Михайловский не видел интеллектуальной силы

Лермонтова и его творчества, идейных связей поэта с передовыми кругами своего времени. Народнический критик писал: «...центр тяжести, „героя“ во всяком случае лежит не в области ума»[130], «человек, весьма мало развитый, но с громадными природными силами и с неменьшим самолюбием, Лермонтов кругом себя ничего не уважал и не мог уважать»[131].

ЛЕРМОНТОВ
Гипс М. Рындзюнской, 1938 г.
Собственность художника, Москва

В. Ключевский пробовал доказать, что «...поэзия Лермонтова—только настроение без притязания осветить мир каким-либо философским или поэтическим светом, расшириться в цельное миросозерцание»[132].

Наконец, Мережковскому Лермонтов казался народным потому, что он видел в творчестве поэта отражение «религиозной стихии»[133].

Не требует доказательств, насколько все эти характеристики и оценки резко враждебны выводам революционно-демократической критики. Для советских же историков литературы высказывания Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова о Лермонтове являются тем классическим критическим наследством, традиции которого следует творчески продолжать и развивать.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Белинский, Полное собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, VII, 272.—Мы приводим сейчас высказывания Белинского, относящиеся к 1841 и позднейшим годам, т. е. когда у великого критика прочно установились те взгляды на творчество Лермонтова, которые в дальнейшем уже не претерпевали принципиальных изменений. На оценках же Белинского, отразивших его идейный кризис 1839—1840 гг., мы останавливаемся как в заключение этого, первого, раздела настоящей статьи, так и в третьем ее разделе.

[2] Там же, IX, 134.

[3] Там же, XI, 188.

[4] Герцен, Полное собрание сочинений под ред. М. К. Лемке, XIII, 147.

[5] Н. Чернышевский, Полное собрание сочинений, Литературно-издательский отдел Наркомпроса, I, 330.

[6] Добролюбов, Полное собрание сочинений, ГИХЛ, I, 244.

[7] Белинский, Полн. собр. соч., XI, 192.

[8] Там же, VI, 37, 38.

[9] Там же, XI, 399.

[10] Там же, VI, 36.

[11] Там же, 44—45.

[12] Белинский, Письма, II, 26.

[13] Цит. по комментарию Е. А. Ляцкого к «Письмам» В. Белинского, II, 419 и 421.

[14] Герцен, Полн. собр. соч., III, 245 и 118 и XIII, 238.—Аналогичную характеристику Боткина как человека, представляющего «самый резкий пример» «слабых характеров», см. в письме Н. П. Огарева к А. И. Герцену.—«Русская Мысль» 1891, № 6, 15.

[15] Белинский, Письма, II, 367 и III, 185.

[16] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 46.

[17] Чернышевский, Полн. собр. соч., ГИХЛ, I, 634.

[18] Там же, 58.

[19] Там же, 66.

[20] Там же, 297.

[21] Там же, 127.

[22] Там же.

[23] Чернышевский, Избр. соч., Соцэкгиз, V, 159.

[24] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 61.

[25] См., напр., Чернышевский, Литературное наследие, II, 337.

[26] Чернышевский, Повести и повести, М., 1930, 491.

[27] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, ГИХЛ, VIII, 417.

[28] Цит. по книге: Валерьян Полянский, Н. А. Добролюбов. Мировоззрение и литературно-критическая деятельность, изд. «Academia», 1933, 49, и Добролюбов, Полн. собр. соч., I, 238.

[29] П. Анненков, Литературные воспоминания, Спб., 1909, 206—207.

[30] В письмах 1839 г. Белинский более всего восхищается именно творчеством Пушкина как «Шекспира нового времени» и «полного представителя жизни своего народа» («Письма», I, 341 и II, 24). О последующих характеристиках Белинским Пушкина в сопоставлении с Лермонтовым см. в настоящей статье.

[31] См. В. Жирмунский, Гете в русской литературе, 1937, 270—273, 320 сл.

[32] В декабре 1840 г. Белинский пишет Боткину о Гейне, «на которого мы некогда взирали с презрением, увлекаемые своими детскими, односторонними убеждениями» как о «...чудной... прекрасной личности».—«Письма», II, 187.

[33] Анненков, цит. соч., 206.

[34] Белинский, Письма, II, 68.

[35] Чернышевский, Избр. соч., IV, 254.

[36] Белинский, Письма, II, 108.

[37] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 313.

[38] Там же, IX, 121.

[39] Добролюбов, Полн. собр. соч., II, 599.

[40] Чернышевский, Избр. соч., IV, 123.

[41] Белинский, Полн. собр. соч., VII, 473.—В своих статьях о Пушкине Белинский указывает на задуманную им работу о Лермонтове, в которой «постоянно будем иметь в виду сравнение обоих этих поэтов».—Полн. собр. соч., XI, 399.

[42] Там же, X, 203 и VIII, 201.

[43] Там же, XII, 218—219.

[44] Там же, VIII, 200 и 198.
[45] Лермонтов, «Как часто, пестрою толпою окружен...» Полн. собр. соч. под ред. Б. М. Эйхенбаума, Academia, II, 59. Цит. у В. Г. Белинского, Полн. собр. соч., VI, 47.
[46] Белинский, Полн. собр. соч., VIII, 200.
[47] Там же, XI, 392.
[48] Там же, VIII, 198—199.
[49] Добролюбов, Полн. собр. соч., II, 579.
[50] Белинский, Полн. собр. соч., VIII, 200.
[51] Там же, 199.
[52] Ленин, Соч., XV, 464.
[53] Герцен, Полн. собр. соч., XXI, 235.
[54] Там же, X, 96.
[55] Там же, VII, 232.
[56] Герцен, Избр. соч., Гослитиздат, 1937, 404.
[57] Там же, 405.
[58] Там же.
[59] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 38.
[60] Там же, 36.
[61] Там же, 23.
[62] Белинский, Письма, II, 108.
[63] Лермонтов, Полн. собр. соч., II, 73.
[64] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 313, и VIII, 430.
[65] Там же, VIII, 200, и VI, 39.
[66] Чернышевский, Литературное наследие, II, 337.
[67] Добролюбов, Полн. собр. соч., Гослитиздат, I, 360.
[68] Белинский, Полн. собр. соч., VIII, 13.
[69] Там же, X, 106.
[70] Чернышевский, Полн. собр. соч., I, 467.
[71] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 314.
[72] Комментарий Б. М. Эйхенбаума к Полн. собр. соч. М. Ю. Лермонтова, Academia, 1935, III, 592.
[73] Белинский, Полн. собр. соч., III, 394.
[74] Там же, IV, 277.
[75] Там же, V, 336 и 368.
[76] Белинский, «Письма», I, 321.
[77] Там же, II, 13.
[78] Белинский, Полн. собр. соч., V, 335 и 354.
[79] Там же, 349.
[80] Там же, 339.
[81] Там же, 336 и 365.
[82] Гегель, Соч., Соцэкгиз, XII, 209.
[83] Белинский, Полн. собр. соч., V, 261.
[84] Там же, 298.
[85] Там же, 299.
[86] Гегель, Соч., Соцэкгиз, XII, 78.
[87] Белинский, Полн. собр. соч., V, 298, 297.
[88] Белинский, Письма, II, 68.
[89] Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Соцэкгиз, 1930, 380, 383.
[90] Белинский, Полн. собр. соч., V, 339.
[91] Там же, 369.
[92] Там же, 371.
[93] Белинский, Письма, II, 144.
[94] Белинский, Полн. собр. соч., VI, 44 и 38.
[95] Там же, 314 и 316.
[96] Там же, 349, 367, 368.
[97] Там же, XII, 89.
[98] Там же, XI, 114, 115.
[99] Чернышевский, Полн. собр. соч., III, 65—66.
[100] Там же, II, 537—538.
[101] Добролюбов, Полн. собр. соч., II, 23, 27.
[102] Щедрин (Салтыков), Полн. собр. соч., II, 277.
[103] Герцен, Избр. соч., Гослитиздат, 1937, 394.
[104] Герцен, Полн. собр. соч., XVII, 97.
[105] Герцен, Избр. соч., Гослитиздат, 1937, 394—395.
[106] Герцен, Полн. собр. соч., X, 13.
[107] Там же, 14.
[108] Писарев, Соч., 5-е изд. Павленкова, II, 392 и 396.
[109] Там же, IV, 1.

[110] Там же, 18, 25, 26, 29.
[111] Там же, 33.
[112] Там же, 113.
[113] Цит. по Белинский, М. Ю. Лермонтов. Статьи и рецензии, Гослитиздат, 1941, 208, 210.
[114] Чернышевский, Избр. соч., Соцэкгиз, IV, 465.
[115] Там же, 346.
[116] Белинский, Полн. собр. соч., XII, 81.
[117] Белинский, М. Ю. Лермонтов, Статьи и рецензии, Гослитиздат, 1941, 174.
[118] Там же, 178.
[119] Там же, 219.
[120] Анненков, Литературные воспоминания, СПб., 1909, 206.
[121] Белинский, М. Ю. Лермонтов, Статьи и рецензии, 205.
[122] Чернышевский, Полн. собр. соч., VI, 268.
[123] Там же, I, 313.
[124] Добролюбов, Полн. собр. соч., 238.
[125] Аполлон Григорьев, Полн. собр. соч., под ред. В. Спиридонова, I, 117.
[126] Зайцев, Избр. соч., изд. Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев, I, 62.
[127] Писарев, Соч., IV. 30.
[128] Достоевский, Соч., Гиз, XII, 353.
[129] Михайловский, Соч., V, 316, 315.
[130] Там же, 315.
[131] «Отечественные записки», 1880, № 4, II, 339.
[132] «Русская мысль», 1891, № 7, 6.
[133] Мережковский, Поэт сверхчеловечества, 1909, 87.

Отв. редактор *П. И. Лебедев-Полянский* Зав. редакцией *И. С. Зильберштейн*

ОГЛАВЛЕНИЕ ПЕРВОГО ЛЕРМОНТОВСКОГО ТОМА

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА

В томе 264 иллюстрации и 8 многоцветных вкладок на отдельных листах

Адрес редакции: Москва, Пушкинская, 23.

Подп. к печати 24/V 1941 г. Рисо № 1618. А35579. Объем 52,75 печ. л.; 71,3 уч.-изд. л. Зак. 6073. Тир. 10.300

Отпечатано в Гознаке, Мытная, 17. Переплетено в 6-й типографии ОГИЗ'а, 1-й Самотечный пер., 17

В ПРОИЗВОДСТВЕ НАХОДИТСЯ ВТОРОЙ ЛЕРМОНТОВСКИЙ ТОМ (№ 45—46) „ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА"

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЖИВОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ ЛЕРМОНТОВА

ПОСЛЕДНЯЯ РЕДАКЦИЯ „ДЕМОНА". Статья А. Михайловой.
НЕИЗДАННЫЕ ПИСЬМА ЛЕРМОНТОВА.
I. Письмо к А. М. Гедеонову. Публикация Л. Модзалевского.
II. Письмо к А. И. Тургеневу. Публикация Н. Пахомова.
III. Письмо к А. И. Философову. Публикация А. Михайловой.
ЗАТЕРЯННЫЕ И УТРАЧЕННЫЕ ПИСЬМА ЛЕРМОНТОВА. Обзор В. Мануйлова.
ЛЕРМОНТОВ—ХУДОЖНИК. Статья Н. Пахомова.
НОВОНАЙДЕННЫЕ И ЗАТЕРЯННЫЕ РИСУНКИ ЛЕРМОНТОВА. Статья В. Бубновой.
ЛЕРМОНТОВ И ХУДОЖНИК Г. Г. ГАГАРИН. Статья А. Савинова.

РАЗЫСКАНИЯ В ОБЛАСТИ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА

ЛЕРМОНТОВ В МОСКОВСКОМ БЛАГОРОДНОМ ПАНСИОНЕ. Статья Ф. Майского.
ЛИТЕРАТУРНАЯ СРЕДА ЛЕРМОНТОВА В МОСКОВСКОМ БЛАГОРОДНОМ ПАНСИОНЕ.
I. Альманах „Цефей". Статья Т. Левита.
II. Лермонтов и Ламвер. Статья Б. Эйхенбаума.
СТИХОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА ЛЕРМОНТОВА. Статья Л. Гроссмана.
ДРУГ ЛЕРМОНТОВА СВЯТОСЛАВ РАЕВСКИЙ. Статья Н. Бродского.
ЛЕРМОНТОВ В БОРЬБЕ С ПРИДВОРНОЙ АРИСТОКРАТИЕЙ. Статья И. Боричевского.
ЛЕРМОНТОВ И КРАЕВСКИЙ. Статья В. Мануйлова.
ДУЭЛЬ ЛЕРМОНТОВА С БАРАНТОМ (новые материалы). Статья Э. Герштейн.
ЛЕРМОНТОВ И КАВКАЗСКИЕ ПОЭМЫ ПОЛЕЖАЕВА. Статья С. Обручева.
ДОКТОР МАЙЕР. Статья Н. Бронштейн.
НОВОЕ ОБ ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ.
I. П. П. Вяземский в работе над фальшивкой. Статья Л. Каплана.
II. Отклики европейской печати на публикацию „Записок" Омэр де Гелль. Статья П. Попова.
ФРИДРИХ БОДЕНШТЕДТ И ЛЕРМОНТОВ. Статья К. Пигарева.
МУЗЫКА В ЖИЗНИ ЛЕРМОНТОВА. Статья И. Эйгеса.
ВРУБЕЛЬ И ЛЕРМОНТОВ. Статья С. Дурылина.

ВОСПОМИНАНИЯ И ПИСЬМА СОВРЕМЕННИКОВ О ЛЕРМОНТОВЕ

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ОБ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ.
I. Арсеньевские материалы в Пензенском архиве. Публикация В. Мануйлова.
II. Письма Е. А. Арсеньевой о Лермонтове. Публикация Л. Модзалевского.
ЛЕРМОНТОВ ПО ДОКУМЕНТАМ АРХИВА А. И. ФИЛОСОФОВА. Публикация А. Михайловой.
ЛЕРМОНТОВ И ВЕЛИКОСВЕТСКИЙ КРУГ 30-х ГОДОВ (по неопубликованным воспоминаниям М. Б. Лобанова-Ростовского). Публикация Э. Герштейн и А. Эфроса.
ВОСПОМИНАНИЯ НЕИЗВЕСТНОГО ЮНОШИ О ЛЕРМОНТОВЕ. Публикация А. Михайловой.
НОВОЕ О ДУЭЛИ И СМЕРТИ ЛЕРМОНТОВА.
I. Лермонтов и семейство Мартыновых. Статья Э. Герштейн.
II. Письмо Булгакова к Вяземскому. Публикация Л. Каплана.
III. Письмо Молчанова к Пассеку. Публикация М. Барановской.
IV. Запись в дневнике Смолянинова. Публикация А. Грушкина.

СООБЩЕНИЯ

ЛЕРМОНТОВ В МОСКВЕ. Сообщение В. Баранова.
ЛЕРМОНТОВСКИЙ ПЕТЕРБУРГ. Сообщение Н. Анциферова.
О СТИХОТВОРЕНИИ „РУСАЛКА". Сообщение Д. Власова.
ЛЕРМОНТОВ И РЕМБРАНДТ
I. Рембрандт в творчестве Лермонтова. Сообщение Л. Гроссмана.
II. О стихотворении „На картину Рембрандта". Сообщение И. Медведевой.
ИЗ РАЗЫСКАНИЙ О ЛЕРМОНТОВЕ. Сообщение Б. Томашевского.
К. А. ГОРБУНОВ И ЕГО ПОРТРЕТ ЛЕРМОНТОВА. Сообщение И. Беккера.
ЛЕРМОНТОВ В ПОЭЗИИ ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ. Сообщение И. Розанова.
ЛЕРМОНТОВ В НАРОДНОЙ КАРТИНКЕ. Сообщение С. Клепикова.
ЛЕРМОНТОВСКИЕ МЕСТА. Сообщение Н. Пахомова.

ХРОНИКА

В томе до 300 иллюстраций и 8 многоцветных вкладок на отдельных листах.